

[illegible]

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGIA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA ESPAÑOLA II

EL TEATRO DE LENGUAS ROMANICAS
EXTRANJERAS EN MADRID (1918-1936)

Tesis Doctoral

Realizada por: Mariano Martín Rodríguez
Dirigida por: Dra. María Francisca Vilches de Frutos
Instituto de Filología. C.S.I.C.
Ponente: Dr. Andrés Amorós Guardiola
Universidad Complutense de Madrid
Fecha: 1994

AGRADECIMIENTOS

La realización de este trabajo habría sido imposible sin el magisterio de la doctora María Francisca Vilches de Frutos. Sus conocimientos profundos del teatro del siglo XX, su rigor profesional y su gran calidad humana me han servido de ejemplo y guía inmejorables para encontrar mi camino. Le agradezco muy sinceramente su dirección modélica y su ayuda siempre pronta.

Deseo hacer constar mi gratitud hacia el profesor Andrés Amorós, ponente de la tesis, que ha contribuido a allanar multitud de dificultades burocráticas. También doy las gracias al profesor Dru Dougherty, quien me ha animado todo el tiempo; a Elena Santos Deulofeu por su atenta lectura final de la tesis y sus sugerencias, y a todos los miembros del proyecto de investigación sobre "El teatro español entre 1900 y 1936" que dirigen los profesores Vilches de Frutos y Dougherty. La solidaridad demostrada por los compañeros José Ibáñez, Teresa García-Abad, Pilar Nieva de la Paz, Julio Checa y Oscar Cornago me ha sostenido en momentos difíciles.

No olvidaré las facilidades a mis labores de investigación dadas por el personal y gerencia de instituciones como la Biblioteca Nacional, la Hemeroteca Municipal de Madrid, la Fundación Juan March, el Institut del Teatre, de Barcelona, la Bibliothèque Royale Albert I de Bruselas, y las bibliotecas de la Universidad Complutense de

Madrid, University of Manchester y, especialmente, de la University of California, Berkeley.

Este trabajo ha sido realizado gracias a una beca de Formación de Personal Investigador en España concedida por el Ministerio de Educación y Ciencia y disfrutada en la Universidad Complutense de Madrid (1990-1993).

Por último, recordaré con cariño a mis familiares y a todos los amigos que se han interesado por mi trabajo, en especial a Iñigo López-Llama, Pilar Berrio, Alfonso de Vicente, Carlos Alonso Fontela y Alicia Casado. Doy las gracias a todos.

INDICE

	Páginas
1. INTRODUCCION	9
1.1. Observaciones metodológicas	9
1.2. Nota sobre la bibliografía	33
Notas	35
2. EL TEATRO EN LENGUA FRANCESA	41
2.1. La recepción indirecta	41
2.1.1. Las tendencias	41
2.1.2. Los autores	63
2.1.3. Los directores	80
Notas	93
2.2. El teatro representado	101
2.2.1. Los autores	101
2.2.1.1. El teatro anterior al siglo XX	101
2.2.1.1.1. El teatro medieval	101
2.2.1.1.2. El teatro clasicista	107
2.2.1.1.3. Los dramaturgos románticos	121
2.2.1.1.4. Las modalidades del teatro de consumo en el siglo XIX	144
Notas	159
2.2.1.2. El teatro de la <u>Belle Epoque</u>	175
2.2.1.2.1. En torno al Naturalismo	175
2.2.1.2.2. La recuperación de la poesía en el teatro	
Edmond Rostand y Maurice Maeterlinck	215
Notas	227

2.2.1.3. Las metamorfosis del <u>Boulevard</u>	251
2.2.1.3.1. El teatro intimista	253
2.2.1.3.2. Entre el Naturalismo y el Existencialismo	289
2.2.1.3.3. La sátira de costumbres	315
2.2.1.3.4. La nueva comedia de diversión	351
Notas	373
2.2.1.4. El teatro de vanguardia	409
2.2.1.4.1. Jules Romains	409
2.2.1.4.2. Henri-René Lenormand	425
2.2.1.4.3. En la estela de Lenormand. Simon Gantillon y André Josset	463
2.2.1.4.4. Jean Cocteau	477
2.2.1.4.5. Jean Giraudoux	491
2.2.1.4.6. Fernand Crommelynck	511
2.2.1.4.7. Henri Ghéon	529
Notas	535
2.2.1.5. Las modalidades del teatro industrial	577
Notas	643
2.2.2. Las compañías	671
Notas	699
3. EL TEATRO EN LENGUA ITALIANA	703
3.1. La recepción indirecta	703
3.1.1. La escena	703
3.1.2. Los autores	713
Notas	723
3.2. El teatro representado	727

3.2.1 Los autores	727
3.2.1.1. El teatro hasta las Vanguardias	727
3.2.1.1.1. Carlo Goldoni y el teatro del siglo XVIII	727
3.2.1.1.2. <u>Verismo</u> y teatro burgués	735
3.2.1.1.3. Gabriele D'Annunzio y el drama poético e histórico	771
Notas	791
3.2.1.2. El teatro de vanguardia	813
3.2.1.2.1. Luigi Pirandello	813
3.2.1.2.2. La fundación del <u>Grottesco</u> . Luigi Chiarelli	927
3.2.1.2.3. Massimo Bontempelli	953
Notas	969
3.2.1.3. Las modalidades del teatro industrial	1007
Notas	1019
3.2.2. Las compañías	1023
Notas	1047
4. EL TEATRO EN LENGUA PORTUGUESA	1053
4.1. La recepción indirecta	1053
4.2. El teatro representado	1057
4.2.1. Los autores	1057
4.2.2. Las compañías	1069
Notas	1071
5. NOTA SOBRE LAS TRADUCCIONES	1077
Notas	1087
6. RECAPITULACION	1089
6.1. Autores y obras ante la crítica	1089

6.2. Las condiciones de la representación	1119
6.2.1. El público	1119
6.2.2. Las compañías y la puesta en escena	1127
6.3. Conclusión	1139
Notas	1143
7. SELECCION BIBLIOGRAFICA	1147
7.1. Bibliografía crítica	1147
7.2. Ediciones consultadas	1169

1. INTRODUCCION:

1.1. Observaciones metodológicas:

Es bien sabido que todo escritor se dirige a un público desde el momento en que difunde -o permite difundir- una obra que, desde el mismo momento de su aparición, se inserta dialécticamente en el panorama cultural contemporáneo. Este hecho había venido siendo señalado tradicionalmente por los historiadores de la literatura, pero el enfoque formalista postergó la dimensión cultural y sociológica en aras de un estudio necesario de los mecanismos de literariedad desde y en el texto en sí. La abstracción consiguiente de la historia fue sin duda beneficiosa para la definición de los elementos esenciales del fenómeno literario y artístico en general, pero dejó también en suspenso con frecuencia la cuestión de que los textos literarios son objetos concretos, situados en una circunstancia que condiciona su apariencia y su efecto, esto es, su interés para una comunidad a la que el creador se ha dirigido, la cual determina a la larga el reconocimiento de su valor y, por tanto, su trascendencia práctica.

La propuesta de una investigación de la recepción surgió como respuesta a esas carencias del método formalista, al tiempo que intentaba dar nueva fuerza a la historia de la literatura desde la asimilación de la exigencia de

sistematización científica opuesta a la atomización de fenómenos inconexos (autores, obras, movimientos en sucesión mecánica, etc.) que había resultado de la aplicación de criterios estrechamente positivistas. Las tesis resonantes de Hans Robert Jauss dadas a conocer en 1967 bajo el título de Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft (La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria)¹ plantearon la importancia fundamental del receptor en la configuración del sistema literario más allá de la anécdota de la fortuna de autores y obras individuales. El postulado de la existencia de un "horizonte de expectativas" aportaba un instrumento de estudio que exorcizaba el peligro de subjetivismo mediante el establecimiento de relaciones verificables entre el objeto literario y "la suma de comportamientos, conocimientos e ideas preconcebidas² que encuentra una obra en el momento de su aparición y a merced de la cual es valorada"³.

La enunciación del concepto de "horizonte de expectativas" fue bien acogido por las posibilidades que ofrecía de recuperar la dimensión histórica sin caer en apriorismos. Sin embargo, desde el principio hubo conciencia del límite que suponía la escasez de datos para la determinación de aquel horizonte. El método de Jauss de deducir el horizonte a partir de su presencia como estímulo y condición en el seno del texto retrotrae a una hermenéutica

dependiente a la postre de un destinatario o lector implícito⁴ cuyos límites pueden ser de una vaguedad metodológicamente peligrosa, en tanto el receptor presupuesto no coincide con el real, de modo que se puede perder la misma relación histórica que se trata de recuperar⁵.

La apelación a los testimonios existentes sobre la reacción de un público ante una obra tienen la ventaja de permitir trabajar sobre un corpus informativo exterior al investigador y no susceptible de las distorsiones introducidas por la variabilidad temporal de los horizontes, entre la época y la reconstrucción operada en la actualidad. El problema de esta aproximación es el de la escasez y a menudo poca representatividad de los testimonios sobre los que se pueden lanzar hipótesis. La impresión de un receptor cualquiera dista de dibujar el panorama de un horizonte en que participa la totalidad del público coetáneo con actitudes muchas veces heterogéneas. Para superar este obstáculo se impone introducir una serie de distinciones mediante las cuales el objetivo de la descripción indicará qué tipos de recepción han de privilegiarse.

Se han señalado tres categorías principales de la recepción de una obra literaria⁶: la recepción pasiva de la mayoría de lectores y espectadores, cuya opinión no se difunde públicamente; la recepción reproductiva conocida mediante los análisis valorativos que la obra suscite en documentos

privados (cartas, diarios, etc.) y, sobre todo, públicos (reseñas y comentarios), y, por último, la recepción productiva de los creadores que incorporan influencias del texto recibido en sus producciones propias.

Cada una de estas clases opera de manera diferente en el continuum del horizonte. La recepción por parte de la masa del público tiene consecuencias principalmente cuantitativas. El número de ejemplares vendidos, de representaciones teatrales de la misma pieza, entre otros medios de difusión, reflejan la medida de aceptación de la propuesta artística, su grado de consonancia con los gustos contemporáneos o, por el contrario, su capacidad de beneficiarse del cansancio generalizado de la anterior literatura de aceptación popular. La aquilatación de estos factores reclama un estudio no sólo estético sino quizá sobre todo sociológico, a partir de la investigación de la composición de la comunidad receptora, de las condiciones de difusión de las obras, de las mentalidades, etc. Su conocimiento reviste gran importancia en la medida en que pueden condicionar las estrategias de escritura del autor, pero su carácter es heterónomo, exterior respecto de la literatura propiamente dicha. Aunque las circunstancias sociales influyen en la determinación del horizonte, los cambios en éste se producen en el interior de una tradición literaria en cuya configuración el tipo de recepción

reproductiva en su dimensión pública parece un elemento fundamental.

Es evidente que no todos los lectores o espectadores poseen una competencia estética equivalente, esto es, no son igualmente capaces de explotar los sentidos y la trascendencia del texto. Aunque ciertas recepciones privadas pueden ser de gran interés como indicios o como testimonios de escritores que orientan hacia su recepción productiva, es la pública la que sirve de mediación entre la obra y su contexto, entendido como una reducción afinadora del horizonte de expectativas. En vez de considerar el conjunto de ideas, conocimientos, gustos y circunstancias con las que la obra establece relación dialéctica, la noción de contexto se refiere a la relación entre la obra y el sistema normativo de valoración vigente en el momento de su aparición, sistema desde el que se puede reconstruir con relativa objetividad y exactitud su papel en la literatura en que se ha insertado. Esta noción fue definida por el estructuralista checo Felix Vodička⁷ en una propuesta de reforma de la historia de la literatura hecha en términos parecidos a los que años después serían difundidos por la "Escuela de Constanza", con la diferencia del énfasis puesto por aquél en el protagonismo de la norma literaria en la dialéctica evolutiva de la literatura⁸.

Para la reconstrucción de dicha norma, el investigador de la recepción cuenta con diversas fuentes: las reglas

implícitas en los textos literarios prestigiosos, los manifiestos y poéticas y, sobre todo, los juicios de la crítica. Según afirmó Vodička⁹:

La atención del historiador se dirige a esta actividad crítica porque constituye el único residuo de la relación activa y valorativa del lector con la obra. El crítico tiene en la sociedad de los que participan en la vida literaria y se ocupan de las obras, una función concreta. Su deber es manifestarse acerca de la obra en cuanto objeto estético, fijar la concreción de la obra, es decir, su forma vista desde la sensibilidad estética y literaria de su tiempo y hablar de su valor en el sistema de los valores literarios admitidos, determinando con su juicio crítico, en qué medida cumple las exigencias del desarrollo literario. Es tarea de los historiadores de la literatura observar el ejercicio por los críticos de esta función, y juzgar si los creadores cumplen la suya.

Con independencia de su influencia a la larga, de su acierto o fracaso en relación a la fortuna posterior del objeto criticado, el discurso crítico se erige en instancia mediadora sancionada públicamente. La norma literaria se actualiza a través de unos portavoces autorizados a los que se confía asimismo la labor de incorporar la obra al panorama consagrado en función de los equilibrios inestables de la propia norma, que no posee nunca perfiles precisos sino que es resultado de las tensiones derivadas del choque de concepciones estéticas (y también ideológicas), gracias a las cuales puede haber una evolución literaria alimentada por la recepción continua de manifestaciones artísticas como reactivos.

La variabilidad interna de las normas excluye, pues, toda esquematización rígida de la historia de la literatura en compartimientos estancos, pero ello no anula el hecho de la existencia en cada momento de valores hegemónicos que determinan la apariencia global de cada contexto literario. De ahí la posibilidad e incluso la necesidad de efectuar cortes sincrónicos que permitan estudiar la recepción y, desde ahí, la norma de una época concreta, para poder servirse de las conclusiones en la determinación de la evolución de la literatura en la historia, es decir de su diacronía¹⁰. Cada uno de esos cortes revelará tanto las obras que continúan vigentes como las novedades que incidirán en la mutación de la norma, así como las relaciones entre ellas en lo que podría tenerse por una pragmática congelación temporal que permita detener la sucesión de cambios con el fin de reconstruir un contexto dado en su carácter de presente integrador del pasado y del futuro¹¹.

Esta representatividad histórica de los cortes sincrónicos es permanente en tanto la norma literaria está siempre modificándose por su misma naturaleza dialéctica. Sin embargo, no todos los momentos son igualmente trascendentales en la evolución. Periódicamente, la presión de lo nuevo se hace tan intensa que el sistema literario cambia en un corto lapso de tiempo, de manera revolucionaria a primera vista. En ese momento indeciso de transición el investigador puede

acceder a una perspectiva privilegiada desde la que observar los mecanismos de funcionamiento y de adaptación del contexto. La recepción se carga de problematicidad al aplicarse en un terreno inseguro y que excluye la reproducción rutinaria de juicios. La labor mediadora de la crítica se hace aún más clara, al pedirsele a menudo una orientación.

No es casualidad que se asistiera en el Romanticismo al nacimiento de la crítica literaria moderna, precisamente cuando el rechazo de la literatura normativa condujo a un aumento de propuestas artísticas cuestionadoras del statu quo. Esta tendencia se acentuó cuando los distintos movimientos de vanguardia, empezando por el par complementario de Naturalismo y Simbolismo llevó al extremo el deseo de alterar el paradigma literario vigente hasta el punto de prescindir de los mecanismos de representación aceptados durante siglos. La batalla entre viejo (o lo que renovadores creían viejo) y nuevo arte fue virulenta antes de remansarse en el triunfo de la Modernidad que aún vivimos¹², especialmente en el período de entreguerras por la variedad de propuestas entonces propugnadas, y fue acompañada de una intensa actividad crítica que glosó la revolución vanguardista como nunca antes había ocurrido. La multiplicación de los medios de difusión escrita por el desarrollo de la industria editorial y, sobre todo, de una prensa monopolizadora en la práctica de la comunicación antes de verse limitada por los medios audiovisuales,

proporciona una documentación inmensa que facilita la reconstitución a través de la recepción del proceso de cambio de normas.

Esta circunstancia favorable es válida para todos los géneros literarios, pero beneficia especialmente al dramático por la inmediatez pública del teatro que le sirve de vehículo de difusión. Aparte de la lectura, el destino de la obra dramática era mayoritariamente el de ser presentada ante unos espectadores¹³ que reaccionaban en el momento mismo del estreno, ofreciendo una recepción pasiva directa y palpable, mientras la costumbre de escribir recensiones orientadoras garantizaba que la recepción reproductiva se produjese de manera sistemática y homogénea, con una exigencia valorativa añadida. Los críticos debieron tomar partido ante el teatro anticonvencional que aspiraba a alzarse con el predominio en el panorama escénico como finalidad última. Los juicios entonces emitidos nos informan amplia y poco menos que exhaustivamente del estado del teatro y de sus tensiones, de donde se deduce la pertinencia especial en este caso de los estudios de recepción sincrónica que se están llevando a cabo.

Entre ellos se cuenta un proyecto comprensivo del que este trabajo forma parte. Los profesores María Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty han emprendido el estudio del teatro en Madrid en el primer tercio del siglo XX (hasta la Guerra Civil española) desde postulados cercanos a la

"Estética de la Recepción" a partir de la recopilación de datos que sirvan de base positiva a descripciones del estado real del teatro en aquel tiempo¹⁴. Esta labor se ha traducido en la creación de un banco de datos sobre el teatro impreso y representado en Madrid entre 1900 y 1936, del que parte este estudio. Gracias a los datos inéditos que me han proporcionado los profesores Vilches de Frutos y Dougherty para el período comprendido entre 1926 y 1936 en relación a las obras llevadas a escena, datos técnicos de las mismas y número de representaciones globales de éstas¹⁵, he podido contribuir a la ampliación de los conocimientos sobre el sistema teatral en el período de entreguerras mediante el estudio de la recepción del teatro originado en las áreas extranjeras de lengua románica, lo que viene a ser de lengua francesa, italiana y portuguesa¹⁶.

La elección de dichos ámbitos lingüísticos se debe a su protagonismo relativo en el panorama teatral de la época en Madrid. La cercanía geográfica (determinante en el caso de Portugal) y la continuidad de las tradicionales relaciones culturales con Francia (indirectamente con Bélgica) e Italia fueron factores que pueden explicar la superior atención prestada, que se reflejó en la gran cantidad de obras importadas y en el número de giras de compañías de aquella procedencia que ofrecieron representaciones en la capital de España. Ante la imposibilidad de abordar el estudio de la

incorporación madrileña de todo el teatro extranjero en el período, la limitación a las dramaturgias románicas parece revelarse como más fructífera en cuanto a la amplitud de resultados, a la espera de la aparición de trabajos complementarios referidos a los teatros de otras zonas, principalmente en lengua inglesa, alemana, rusa¹⁷ y húngara, además de los grandes dramaturgos escandinavos¹⁸. La suma de estas investigaciones parciales podría arrojar luz sobre la situación real del teatro madrileño y, por ende, español en el conjunto de la escena europea en aquella época cambiante, proporcionando así una base sólida para la confección de panoramas comparativos cuyo interés es creciente por la tendencia a superar las barreras nacionales tanto en política como en el estudio de la literatura.

Los escritores, dramaturgos o no, y los profesionales del teatro rara vez han renunciado a enriquecer su obra con estímulos de fuera. Esta recepción productiva, que es uno de los principales objetos de estudio del comparatismo, precisa para su delimitación de datos seguros sobre qué y cómo se conoció. Por otra parte, la descripción de cualquier contexto literario no estaría completa si no se investigara el papel en la formación de la norma de las obras extranjeras que tienden a incidir en ella. Cada importación de una iniciativa textual o escénica de aspecto inédito en el sistema plantea un desafío ante el que la crítica pone en marcha sus mecanismos

dialécticos de valoración con efectos semejantes al de la obra autóctona y la misma utilidad para el historiador.

Ahora bien, la recepción del arte producido en la tradición propia no es equivalente al creado en un contexto exógeno, concebido en unas circunstancias y con unos destinatarios en principio distintos. El grado de extrañeza se incrementa por las diferencias en el horizonte, lo que da pie a una ampliación proporcional de la función mediadora del discurso crítico, que ha de explicar al público connacional no sólo la obra desconocida sino también el sistema de procedencia. En el ejemplo que nos ocupa, cada estreno de un dramaturgo francés, italiano o portugués, sobre todo si se trataba de espectáculos innovadores, exigía una contextualización más o menos explícita que resulta muy reveladora de la visión que entonces se tenía del teatro extranjero e, indirectamente, del estado de la norma teatral madrileña tal como puede deducirse del cruce de dos perspectivas, la que contempla la apertura a lo nuevo y la que hace lo mismo con lo exterior.

Todas estas consideraciones me han aconsejado el poner énfasis en la recepción reproductiva, esto es, en la recopilación y examen de la documentación crítica suscitada por el teatro de lenguas románicas extranjeras representado en Madrid, por encima de los otros tipos de recepción enumerados. No me ocupo apenas de su incidencia en la creación española

porque habría de salir del panorama general que se estudia en favor de unos acercamientos individuales, preferiblemente posteriores, en mi opinión, a una investigación global del sistema¹⁹. En cuanto a la recepción pasiva, he procurado observar qué factores de la reacción del público pudieron condicionar en mayor medida la inserción normativa del teatro importado.

Entre ellos parece tener un alcance general la heterogeneidad de las expectativas. Al igual que ha ocurrido con otras manifestaciones artísticas de vanguardia²⁰ y especialmente en el teatro²¹, respecto de la escena madrileña de entreguerras se asistió a una escisión bastante neta entre los gustos de la masa del público y los de los intelectuales, tal como nos han sido transmitidos a través de ensayos contemporáneos y de los críticos como representantes suyos. Aunque no se pueden hacer afirmaciones tajantes²², las preferencias de los espectadores se inclinaron hacia unas modalidades tenidas por bajas en una consideración estética que daba prioridad a la calidad del texto, el cual se subordinaba con frecuencia a la plasticidad del espectáculo y a la comicidad a cualquier precio en el teatro de atractivo popular.

El desvío de la mayoría numérica de las expectativas de los sectores cultos fue campo abonado para la impresión muy generalizada de crisis artística, más que material²³. En

efecto, la buena salud del espectáculo en Madrid era indudable atendiendo a la cantidad de teatros, de estrenos y de éxitos, entendiendo por tales los de las piezas que superaron la barrera de las cien representaciones. A esos triunfos la crítica respondió normalmente, como se verá, con el rechazo o con la aplicación de raseros de valoración diferentes de los utilizados para las obras de pretensiones literarias, con lo que inhibió de hecho su función mediadora ante la realidad de que sólo la recepción pasiva era pertinente en este caso²⁴. Así se produjo de hecho la expulsión de la norma literaria de todo un corpus de teatro industrial o de consumo rico en manifestaciones diversas y a que pertenece una buena parte del total de piezas románicas representadas, con la consecuencia del estrechamiento correlativo del teatro estéticamente prestigioso, esto es, el fenómeno que había dado origen a la sensación de decadencia.

Desde la perspectiva de la crítica, al vigor de las modalidades industriales se contraponían las dificultades con que se solía encontrar el teatro extranjero promovido para la modernización o, al menos, la subida de tono del panorama dramático en Madrid. El carácter efímero de los varios intentos de poner en marcha alternativas a la escena comercial ("El Mirlo Blanco", "El Cántaro Roto", "El Caracol", etc.) limitó las posibilidades de una llegada del teatro foráneo no sujeta a consideraciones de taquilla ni al temor a la

intolerancia del público de asuntos considerados política y, sobre todo, moralmente atrevidos, razones que impedirían los estrenos de bastantes obras cultas de éxito normalmente dudoso en la coyuntura. En este sentido, el factor del público fue crucial hasta el punto de detener la entrada de algunas piezas e, incluso, de la producción entera de dramaturgos cuya presentación era reclamada implícitamente por los que hablaban elogiosamente de ellos, pero que las circunstancias condenaron a ser sólo un modelo lejano, literalmente exterior.

La publicación de diversos comentarios sobre las actividades teatrales en Francia, Italia y Portugal proporcionó a los lectores curiosos una información de amplitud y precisión variables mediante la cual aquellos que no estuviesen en contacto directo en la escena cultural de aquellos países pudieron conocer las tendencias en la organización de las representaciones, de la puesta en escena, de la escritura dramática, de las propuestas, en fin, de las principales figuras. El conjunto de estas noticias constituye el material de una recepción indirecta que aportó la indicación del territorio aún no hecho propio, el cual fue así entrando en el horizonte madrileño de la época, aunque sin integrarse en su panorama más que en potencia. De ahí su carácter complementario, si bien insoslayable, que ha sido honrado con apartados específicos²⁵.

Además de dejar fuera un teatro extranjero que de otro modo seguramente hubiera entrado en Madrid, la presión del público influyó a veces también en la materialidad misma del producto teatral importado. El deseo de conjurar la incompreensión de los espectadores llevó en ocasiones a adaptar el texto extranjero para adecuarlo a las exigencias o gustos presuntos del público y, con ello, a distorsionar su imagen más o menos gravemente. El cotejo de todos los originales y versiones representadas disponibles, junto con los testimonios coetáneos, servirá para indicar en cada caso las transformaciones más significativas que mediaron en el trasvase de un sistema teatral a otro antes del sometimiento al veredicto de público y crítica, que en estos casos ya no partió de la creación del dramaturgo propiamente dicha, aunque ésta permanezca como un referente inexcusable, pero ya ajeno, en la pluma de los que juzgaron las traducciones.

Tras la superación de estos condicionamientos y una vez dadas a conocer las obras, modificadas o no, se iniciaba la recepción reproductiva, cuyo interés no es análogo en todos los ejemplos. Al igual que en lo referido a la producción nacional, la cantidad de estrenos aspirantes a hacerse un lugar en el sistema supera con creces la capacidad asimiladora de éste. Aunque los críticos cumplieron con su obligación comentando prácticamente todas los espectáculos de origen románico que accedieron a las tablas en Madrid, se operó una

primera selección en la forma del distinto grado de empeño hermenéutico que se les aplicó. Además del teatro industrial postergado críticamente de hecho, las obras y puestas en escena cultas consideradas de orden secundario fueron despachadas con recensiones que las comentaban y valoraban sumariamente. Sólo una parte de los espectáculos se abordó, pues, con atención suficiente como para que los destinatarios del discurso crítico se diesen por bien enterados de lo que significaban. Independientemente de las razones que pudieron guiar a la crítica hacia dichas preferencias, debidas a menudo a la influencia del prestigio previo en su país e internacionalmente de la compañía o dramaturgo, la existencia de diversos niveles de compromiso en la recepción reproductiva orienta sobre qué es lo que más interesó entonces y, por tanto, sobre qué ha de concentrarse la investigación histórica. No reviste el mismo interés al respecto el comentario de lo que se tuvo por aportación importante al panorama dramático de Madrid que lo que fue visto como una mera reedición rutinaria o epigonal de estilos conocidos de sobra.

A pesar de la imposibilidad de marcar límites claros, estas diferencias facilitan un criterio para el tratamiento del material, positivo por basarse en la documentación, que ha sido el seguido aquí en primer lugar. El espacio considerable consagrado a la recepción del teatro renovador en su vertiente

literaria o comercial (boulevardière) obedece a la realidad de una crítica para la que las nuevas técnicas teatrales puestas en circulación en el extranjero poseían no sólo el atractivo de lo inédito sino también el de lo potencialmente beneficioso en una coyuntura en que los intelectuales estuvieron muy abiertos a los vientos de fuera²⁶. Esta actitud había de conllevar un eclipse relativo del teatro inmediatamente anterior, del que se continuó, no obstante, hablando por extenso, aunque fuera en términos hostiles a excepción de algunos creadores consagrados como modelos, que merecieron un respeto semejante al de los clásicos. De estos últimos se habló bastante por razones obvias, si bien dependiendo de su fama o de su vigencia para la sensibilidad española de entreguerras. Hubo dramaturgos que ocupan un lugar importante en la tradición literaria occidental que fueron poco menos que ignorados tras sus estrenos. Su acogida no ha sido por ello tomada menos en cuenta a causa de la información que puede proporcionar sobre las vicisitudes del canon desde la perspectiva madrileña, es decir, sobre el grado de permeabilidad de la norma literaria española en relación a los prestigios originados externamente.

La consulta de las historias del teatro francés, italiano y portugués facilita una serie de nombres destacados de manera aceptablemente consensuada para cada período. La pregunta sobre la fortuna en Madrid de esos nombres da lugar a un

segundo criterio de elección del corpus, criterio a que he recurrido únicamente en las pocas ocasiones en que no era aplicable el anterior, puesto que la fama internacional solía servir de estímulo para amplios tratamientos críticos, como afirmé arriba. Otra cuestión era que los juicios madrileños coincidiesen con los emitidos en otras zonas, lo cual sólo puede averiguarse mediante la realización de trabajos de campo complementarios.

Una vez decidida la parte del teatro románico cuya recepción iba a ser estudiada con más detalle, se planteó el problema de la heterogeneidad del material de base. Ya sabemos que no sólo llegó a Madrid una literatura dramática escrita en diferentes épocas según concepciones estéticas encontradas sino que también se produjeron actuaciones madrileñas de compañías visitantes cuya labor fue comentada por sí misma, además de por el repertorio presentado. De ahí la conveniencia de estudiar en apartados específicos, además de la índole de tal repertorio, la recepción de sus características en la dimensión espectacular (interpretación y dirección, fundamentalmente), aspecto que la crítica tomó muy en consideración en tanto dichas compañías iban ofreciendo sucesivamente un dechado vivo de unos modos franceses e italianos de puesta en escena situados bajo el signo de una variedad casi irreductible a clasificaciones. Cada grupo dio muestras de un modo de actuar distinto, tan personal como los

actores que los componían, por lo que tal vez la presentación por orden cronológico de sus giras en Madrid sea la menos arriesgada para este tema.

La diversidad no fue menos un rasgo del teatro románico representado en cuanto a su dimensión literaria. ¿Qué tenían en común desde el punto de vista de concepción estética Molière, Victor Hugo, Maurice Maeterlinck, Luigi Pirandello, Henry Bernstein, Marcel Pagnol y muchos otros dramaturgos cuyas obras fueron importadas a Madrid en el período? Sin embargo, la adopción exclusiva del criterio temporal puede inducir aquí a confusión. Mientras que las compañías extranjeras trabajaban durante unos pocos días consecutivos, permitiendo una visión de conjunto, los estrenos de los autores se producían caprichosamente. En las carteleras de un mismo día llegaron a coincidir, por ejemplo, estrenos de Luigi Pirandello y Henry Bataille; a obras de vanguardia seguían representaciones de autores del pasado; piezas escritas originalmente en 1920 eran dadas a conocer después de otras de 1929 y, en suma, puede creerse que un espectador de entonces accedió al acervo teatral extranjero en una sincronía que anulaba las leyes de la historia. Ceñirse al orden cronológico de los estrenos garantizaría entonces la ilusión de asistir al proceso de su recepción en su tiempo anárquico, pero real, si no fuera justamente una ilusión.

Si nos referimos de un espectador sin conocimientos de la historia del teatro, puede ser legítimo hacer abstracción de una diacronía que se sitúa fuera de su horizonte. Pero este no es el caso de una crítica -y presumiblemente de un buen sector del público- que tendió a agrupar espontáneamente las obras con independencia de las contingencias de su cronología madrileña. Cada estreno del mismo autor añadía rasgos nuevos a su imagen tal como ésta había venido formándose a partir de las noticias indirectas (incluyendo la lectura de originales y de versiones previas) y de las piezas representadas con anterioridad, de haberlas. La unidad del dramaturgo conlleva una recepción total igualmente unitaria, que se superpone a la sucesión, sin anular la validez empírica de ésta²⁷.

Más problemático parece el paso siguiente para dominar el caos, el de la ordenación de los autores en movimientos literarios. La artificialidad de unas clasificaciones es un peligro que acecha constantemente, como sugieren las discusiones sempiternas sobre quiénes pueden formar parte de cuántas y cuáles corrientes artísticas. Sin embargo, no se puede prescindir de ella porque la racionalización que introduce fue un factor activo en la recepción reproductiva del período. Los críticos intentaron frecuentemente definir unas tendencias desde las obras comentadas cuando no interpretaban éstas en relación a los movimientos que aparecían como más consolidados. No hubo demasiadas dudas

sobre la identidad de los dramaturgos clasicistas, románticos o los primeros naturalistas. El panorama se tornaba más oscuro y complejo según se reducía la perspectiva hasta llegar a los autores coetáneos, de clasificación tanto más difícil por la multiplicidad de iniciativas renovadoras.

La vaguedad y, a veces, contradicciones de los movimientos teatrales del siglo XX tal como pueden ser deducidos del discurso crítico coetáneo en Madrid han requerido una intervención amplia. Tras haberme atendido a las etiquetas comunes en relación al teatro anterior a nuestro siglo, aunque abriendo un epígrafe de teatro comercial decimonónico sólo implícitamente contemplado en los testimonios, me he tomado la libertad de proponer unas clasificaciones propias a partir de historias de la literatura posteriores y del descubrimiento de analogías de concepción en las obras, además de las sugerencias procedentes de los comentarios españoles del período, a los que he procurado respetar en lo fundamental. La justificación de tales clasificaciones figuran en el cuerpo de cada uno de los apartados y subapartados correspondientes, ordenados a su vez de acuerdo con la sucesión histórica aproximada. Por el momento, diré tan sólo que he incluido en el membrete polémico de "teatro de vanguardia" a aquellos dramaturgos que desarrollaron su obra al margen del "teatro de boulevard" y fueron tenidos por vanguardistas por la crítica madrileña

coetánea, tal vez con un criterio demasiado lato, pero que es el decisivo desde el punto de vista de la recepción.

Puesto que el objetivo del trabajo es sobre todo la descripción de unos pronunciamientos críticos, no he querido ir mucho más allá del pergeñamiento de las corrientes a que los dramaturgos pueden pertenecer para no salirme del ámbito elegido. Habría sido de interés la realización de análisis formalistas que dieran cuenta de las características de la escritura de las diversas obras y espectáculos hacia el descubrimiento de unas constantes temáticas, estructurales, estilísticas, etc. Pero el resultado probablemente no correspondería a las expectativas ni aportaría gran cosa de nuevo. El estudio perdería especificidad al remitir poco menos que a una interpretación de buena parte de la escena moderna debido a la extrema heterogeneidad estética del teatro importado, aun prescindiendo de las muestras de dramaturgias pretéritas, e invadiría, además, la esfera específica de las literaturas francófona, italiana y portuguesa.

No se trata de indagar sobre el sistema teatral de unas culturas determinadas, sino de observar cómo elementos de los sistemas respectivos fueron apropiados en Madrid. Consecuentemente, la exposición de las características literarias de los creadores recibidos se subordinará a su descubrimiento por la crítica coetánea, en el sentido que el repaso de la documentación dibujará su imagen tal como

entonces fue percibida, no como la percibiríamos hoy tras unas cuantas décadas de historia de la literatura. Por supuesto, el marco que ésta representa no ha sido olvidado. Unas introducciones breves basadas tanto en la consulta de estudios anteriores como en lecturas propias servirán para situar los exámenes individuales de recepción en la perspectiva de la evolución dramática en general, y también para completar en relación a dicho marco las lagunas que pudieran estorbar una comprensión suficiente, sobre todo en los casos en que la parquedad o error manifiesto de los comentarios indujera a confusión. Este peligro es mayor cuando el dramaturgo ocupa un lugar modesto en la consideración actual. La escasez de análisis ulteriores de índole científica aconseja hablar algo más extensamente en el caso de las obras de esos autores olvidados. Por el contrario, es discutible la utilidad de presentar nuevamente a aquellos que han dado lugar a bibliografías inmensas como Luigi Pirandello o Jean Giraudoux, entre otros. Su buen conocimiento por los investigadores del teatro basta para poder situar su recepción madrileña bajo una luz adecuada.

1.2. Nota sobre la bibliografía:

Para la descripción de la recepción del teatro románico extranjero en Madrid me he servido de los pronunciamientos críticos publicados en libros y en artículos de prensa, incluida la literaria con más atención al teatro (Cosmópolis, España, La Gaceta Literaria, La Pluma, Revista de Occidente, etc.) y la dramática (La Farsa, Sparta...), seleccionados según la riqueza de datos ofrecidos, y sobre todo he utilizado las recensiones del estreno, por la ventaja que supone el disponer a la vez del objeto criticado y de un comentario estrictamente ceñido a aquél, como un indicio de nitidez suma de la reacción del panorama ante el nuevo estímulo. Este protagonismo otorgado a las reseñas se ha traducido en la consulta de un amplio número de ellas²⁸. Concretamente, han sido puestas a contribución las publicadas en las fechas correspondientes en los siguientes diarios y revistas de Madrid: ABC, Ahora, La Correspondencia de España, Crisol, El Debate, Diario Universal, La Epoca, La Esfera, Heraldo de Madrid, El Imparcial, Informaciones, El Liberal, La Libertad, Luz, El Mundo, La Nación, Nuevo Mundo, El Socialista, El Sol, La Tribuna, La Voz y Ya.

A esta documentación he añadido todo aquello que puede ser de interés para la recuperación de la circunstancia histórica de cada estreno, como "autocríticas", entrevistas,

fotos, comentarios escenográficos, descripciones de la actitud del público, etc., materiales de donde se puede extraer un caudal informativo que contribuye a explicar muchas veces determinados aspectos de la recepción. Especial atención he prestado, además, a los textos procedentes de los creadores originales (declaraciones, notas, resúmenes de conferencias...) publicados exclusivamente en la prensa de Madrid, que he transcrito por extenso aún cuando su relación con el estreno no fuese estrecha a causa de su posible interés para los estudios y documentación sobre dramaturgos y profesionales concretos.

Todas estas entradas bibliográficas suman una cantidad muy elevada. Por ello, no he creído oportuno abrir un apéndice bibliográfico que recogiese los artículos de prensa, que ocuparían por su volumen bastantes páginas y cuya reunión no parece verdaderamente necesaria por cuanto los distintos textos críticos se ordenan de manera natural según su objeto al haber sido recogidos en nota²⁹. Así pues, en dicho apéndice sólo figuran una selección de la bibliografía consultada aparecida con posterioridad al período, más los libros de entonces con alcance general, y la lista de las ediciones que he empleado tanto para la lectura y estudio del corpus como para la comparación entre originales y versiones.

NOTAS

1. Hans Robert Jauss, "La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria", La literatura como provocación, Barcelona, Península, 1976, pp. 131-211.
2. La índole de estos conocimientos es triple y "nace de la comprensión previa del género, de la forma y de la temática de obras anteriormente conocidas y de la oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico", en Hans Robert Jauss, ob. cit., p. 169.
3. Arnold Rothe, "El papel del lector en la crítica alemana contemporánea", en José Antonio Mayoral (coord.), Estética de la recepción, Madrid, Arco/Libros, 1987, p. 17.
4. Este sería una "conception qui situe le lecteur face au texte en termes d'effets textuels par rapport auxquels la compréhension devient un acte", según Wolfgang Iser, L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, p. 70.
5. Refiriéndose a Jauss, Yves Chevrel plantea que "on peut se demander si le romaniste allemand n'est pas, à son insu, influencé par l'idée de la primauté absolue du texte littéraire, dont une étude du type werkimmanent ou formaliste pourrait seule faire surgir aussi bien les attentes auxquelles il entend répondre que les questions non encore posées par les lecteurs", en "Les études de réception", en Pierre Brunel e Yves Chevrel (dir.), Précis de littérature comparée, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 207.
6. Sigo el esquema propuesto por Manfred Schmeling en el capítulo dedicado a la recepción de su Teoría y praxis de la literatura comparada, traducción de Ignacio Torres Corredor, Barcelona-Caracas, Alfa, 1984, pp. 81.
7. En su artículo de 1942 "La concreción de la obra literaria", recopilado en Rainer Warning (ed.), Estética de la recepción, Madrid, Visor, 1989, pp. 63-80, Vodicka glosa así su idea de contexto:

El contexto contiene el conjunto de relaciones que posibilitan que una obra sea considerada y valorada estéticamente, y que se investiguen de modo seguro las variaciones de la valoración por las variaciones del contexto. La unidad de sensibilidad literaria no viene

dada en determinadas épocas literarias sólo por el modo de la estructura literaria (que acostumbra a ser siempre dialéctica) y no descansa sólo en una valoración unitaria, sino que procede fundamentalmente de las propiedades comunes del contexto, que determina las condiciones globales de la consideración de las obras literarias en un tramo determinado de tiempo. La investigación del contexto nos posibilita también separar los elementos subjetivos y los signos de la época.

8. Vodička explicó su concepto de norma literaria en su artículo programático de 1941 "La estética de la recepción de las obras literarias", también recopilado en Rainer Warning (ed.), ob. cit., pp. 55-62:

Las normas y los postulados literarios constituyen el punto de partida de la valoración. No debemos pensar la literatura de una época dada como un complejo de obras literarias existentes, sino también como un complejo de valores literarios. El horizonte de intereses y conocimientos del público literario de un pueblo o una sociedad determinadas comprende un conjunto de obras organizadas en una determinada jerarquía de valores. Cada nueva obra se incorpora a esta literatura de alguna manera, sometida a una instintiva valoración de los lectores. Esta valoración es significativa por lo que hace la estabilidad de la jerarquía de valores sólo cuando es pública; de ahí la importante función que desempeñan los críticos.

9. Felix Vodička, "La estética de la recepción de las obras literarias", ob. cit., p. 57.

10. "Una poética histórica general, o una historia general del lenguaje, es una superestructura que hay que edificar sobre una serie de descripciones sincrónicas sucesivas", según escribió Roman Jakobson en la sección de Poética de sus Ensayos de lingüística general, Barcelona, Planeta-Agostini, p. 351.

11. Según Jauss, en La literatura como provocación, ob. cit., p. 195:

Si, en los cambios de la posición estética, la perspectiva de la historia de la recepción tropieza ya continuamente con relaciones funcionales entre la comprensión de nuevas obras y el significado de obras más antiguas, también ha de ser posible, a través de un momento de la evolución, establecer una sección sincrónica, dividir la heterogénea multiplicidad de las

obras contemporáneas en estructuras equivalentes, antitéticas y jerárquicas y de esta manera descubrir un vasto sistema de relaciones en la literatura de un momento histórico. De ello puede desarrollarse el principio de exposición de una nueva historia de la literatura, si se establecen nuevas secciones antes y después de la diacronía, de suerte que articulen históricamente el cambio de estructura literaria en sus momentos trascendentales.

12. No es ésta la ocasión de entrar en la polémica sobre el carácter superador de las vanguardias por parte del Posmodernismo. Sólo diré que no creemos en la autonomía esencial de este movimiento respecto de la Modernidad, al menos en cuanto a la literatura. Muchos de los rasgos señalados como posmodernos aparecen en autores de las vanguardias históricas, desde Jean Cocteau hasta Jorge Luis Borges.

13. El vigor de la escena antes de la crisis supuesta por la competencia de otros medios de comunicación lúdicos en la segunda mitad del siglo hizo que la mayor parte de la literatura dramática fuese concebida en relación al espectáculo. Las ediciones eran a menudo subsidiarias de las representaciones teatrales y, en todo caso, resultaban marginales desde el punto de vista de la recepción. Por ello, en este trabajo presto atención preferente a la escena.

14. Este proyecto ha sido financiado cronológicamente entre los años 1986 y 1988 por el Comité Conjunto Hispano-Norteamericano (con el título de "La escena madrileña [1918-1936]"); la Dirección General de Investigación Científica y Tecnológica (con el título de "El teatro español entre 1900 y 1936: La escena madrileña entre 1900 y 1918", nº PB87-0320) durante los años 1988 a 1991, y la misma Dirección General de Investigación Científica y Tecnológica (con el título de "Historia del teatro madrileño entre 1900 y 1936: Texto y representación", nº PB91-0095), entre los años 1992 y 1995.

15. Los resultados relativos al período de 1918-1926 pueden encontrarse en Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos, La escena madrileña entre 1918 y 1926: Análisis y documentación, Madrid, Fundamentos, 1990, y en otros ensayos recogidos en la selección bibliográfica final. Agradezco muy sinceramente a Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos el que me hayan permitido consultar su valioso banco de datos inédito antes de la salida de los libros que los harán públicos.

16. He excluido del ámbito de la investigación todo teatro románico que no fuera estrictamente extranjero. Así, la comunidad lingüística y, por tanto, de tradición, desaconsejó la inclusión del teatro hispanoamericano, y la política hizo lo propio con el catalán. Tanto en uno como en otro caso los mecanismos de recepción en Madrid sugieren que no se les tuvo como ajenos en grado comparable al teatro de otros estados con idiomas distintos. En cuanto a los teatro occitano y rumano, que entrarían perfectamente en el campo elegido, su ausencia del panorama de Madrid deja su estudio fuera de lugar. No consta que se representara ninguna obra de aquellas dos áreas y tampoco se publicaron informes indirectos hasta donde he podido averiguar. Dramaturgos tan interesantes como Théodor Aubanel o Ion Luca Caragiale fueron ignorados, al parecer.

17. Existe al menos un estudio sobre el particular cuyo interés hace más lamentable su brevedad: Gloria Rey Faraldos, "Notas sobre el teatro ruso en España", Segismundo, XX (1986), 43-44, pp. 265-288.

18. Hay que recordar a este propósito el estudio modélico de Halldan Gregersen, Ibsen and Spain, Cambridge, Harvard University Press, 1936.

19. Me he limitado a sugerir posibles relaciones y a citar algunos trabajos significativos.

20. Son ya clásicos al respecto los análisis efectuados por Gillo Dorfles, por ejemplo en Las oscilaciones del gusto: El arte de hoy entre la tecnocracia y el consumismo, Barcelona, Lumen, 1974.

21. Según recuerda Ricardo Senabre, en Literatura y público, Madrid, Paraninfo, 1987, pp. 64-65, en un texto que necesita alguna matización (¿a qué vanguardias se refiere, pues no todas se impusieron con los mismos "treinta años de retraso"?):

Las realizaciones vanguardistas resultan difícilmente compatibles con la escena. El lector solitario no se comporta del mismo modo que el público colectivo de una sala. Esto explica la falta de sincronía entre las innovaciones pictóricas o poéticas, por ejemplo, y las dramáticas. [...] Las fórmulas vanguardistas de principios de siglo han llegado con más de treinta años de retraso; han tenido que iniciar su penetración, por lo común, en ciudades con gran tradición teatral y ávidas de novedades, y aun así amparándose en pequeñas salas ante un público minoritario. El carácter marcadamente social de la obra dramática condiciona

también en estos casos la libertad y la inventiva del creador.

22. Piezas renovadoras como Pigmalión (Pygmalion), de Georges Bernard Shaw, o Yerma, de Federico García Lorca, se convirtieron en éxitos de público.

23. Dru Dougherty, "Talía convulsa: La crisis teatral en los años veinte", en Dos ensayos sobre teatro español de los veinte, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 11, Murcia, Universidad, 1984, pp. 85-157.

24. Por esta razón, el número centenario de representaciones será el criterio de elección de las piezas de cuya recepción se hablará en el apartado correspondiente. Esta será la diferencia principal respecto de las demás secciones, pues el desequilibrio documental entre testimonio de la recepción pasiva y reproductiva es decisivo a la hora de remitirse ahí también a la fuente principal de datos y opiniones, la crítica.

25. Dichos apartados tratarán exclusivamente y de manera selectiva el teatro no representado posterior al Naturalismo por ser el que podía ser incorporado activamente a la norma. Los ensayos sobre dramaturgos anteriores serán recordados en la medida de su relación con el estado del teatro español del período, esto es, cuando obedezcan a un enfoque crítico, además del histórico que se sitúa fuera del ámbito de este estudio.

26. Como indicio revelador puede observarse la cantidad de textos dedicados a las corrientes artísticas internacionales de vanguardia en la Revista de Occidente, La Gaceta Literaria, etc., así como el catálogo de traducciones de editoriales como Calpe (donde aparecieron, por ejemplo, las primeras traducciones europeas de Raul Brandão), C.I.A.P. y otras.

27. La escasez de piezas portuguesas representadas en Madrid obstaculiza su organización en movimientos literarios, que habrían de remitir a muchas otras obras no acogidas en el panorama. Por ello, se seguirá para este teatro el criterio cronológico por orden de presentación.

28. En nota figuran únicamente las que tienen interés para la recepción, no las que parecen simples gacetillas que se limitan a indicar la reacción del público y ofrecer un juicio sucinto no razonado.

29. Para evitar las constantes llamadas que suponen las referencias reiteradas a distintas reseñas en el cuerpo del discurso, he colocado en la misma nota por orden alfabético todas las que hablan del mismo espectáculo. La indicación del título del periódico entre paréntesis bastará para remitir a cada una de ellas según corresponda.

2. EL TEATRO EN LENGUA FRANCESA:

2.1. La recepción indirecta:

2.1.1. Las tendencias:

La centralidad de la escena de París vista desde la perspectiva española¹ puede explicar la gran cantidad de textos publicados para informar al público madrileño de lo que ocurría en los teatros de la capital del país vecino. Muchos de ellos se limitan al anecdotario o a narrar el argumento del último éxito comercial, pero algunos pueden destacarse por incluir análisis individualizados de determinados autores y directores. Otros pretendieron tener un alcance más general, tratando de las tendencias que pudieron sorprenderse en el teatro francés en cuanto a la puesta en escena, la literatura dramática o la misma situación del espectáculo dramático en crisis aparente por la concurrencia de otros medios de entretenimiento.

Estos artículos, sin ser numerosos debido probablemente a que la frecuencia de las noticias sobre el teatro francés hacía casi innecesarios los panoramas globales, compensaron su relativa escasez con el interés de la comparación más o menos implícita con lo que estaba ocurriendo en Madrid o por la amplitud del panorama descrito.

Ambas cualidades caracterizan un artículo publicado por Cipriano Rivas Cherif en los comienzos del periodo en La Pluma², donde se sirvió del ejemplo de los teatros independientes o artísticos de París para lamentar la rutina de la industria teatral madrileña, cerrada en su mayoría a los estímulos procedentes del extranjero. Como contraste, la capital francesa recogía y elaboraba, haciéndola suya, la materia artística importada, "por donde el ciudadano universal, en París mejor que en otra parte, halla enciclopédico resumen de los laboratorios del mundo y de toda exótica aventura experimental" (p. 115). El examen de las iniciativas resultantes, con todos sus defectos, era el reproche más eficaz a los responsables teatrales de Madrid.

Entre los teatros alternativos comentados, el primero fue L'Oeuvre, dirigido por Lugné-Poe, que reanudó su trayectoria con prestigio similar al gozado antes de la guerra. Su rechazo del gran público en favor de un número de espectadores restringido era beneficioso para la comunicación entre el escenario y la sala, pero podía degenerar en elitismo pernicioso. Contra ese peligro, Firmin Gémier estaba llevando a cabo una propuesta escénica opuesta. Para ampliar esa comunicación a un público masivo a la manera del teatro antiguo y medieval, rompió los límites de la escena a la italiana, haciendo que los actores circularan por entre los espectadores, introduciendo comparsas movidas con criterios

plásticos y musicales y primando la contribución de todas las artes al espectáculo, de una manera más confusa que armoniosa según Rivas Cherif, para quien el modelo deseable fue el Vieux-Colombier, a cargo de Jacques Copeau.

Este había reconocido la preponderancia de la obra dramática, a la que servía con una austeridad que dejaba al espectador la composición ideal de los significados de la obra, sin imponerle una perspectiva que desviase la atención del texto. Si bien la escena sugerida sobre todo por el juego de luces y la interpretación podía no ser apropiada para dramaturgias espectaculares, los montajes de Copeau alcanzaban gracias a su contención una sabiduría clásica, una consistencia que bien valía la audacia vanguardista del joven Jean Cocteau, cuyas pantomimas grotescas sólo revelaban "un espíritu gastado en agudas elucubraciones escépticas" (p. 118).

La admiración del comentarista por la variedad escénica parisina no excluyó, pues, reservas sobre su carácter o resultados con respecto al público, esto es, sobre su potencialidad para hallar un teatro a la altura de la mutación de ideas y costumbres propiciada por la Gran Guerra, que pudiese competir con un teatro comercial en crisis desde el punto de vista artístico, en el que ni lo viejo acababa de morir ni lo nuevo parecía dotado de fortaleza suficiente. Esa crisis no podía dejar de interesar en Madrid, donde las

consideraciones sobre la decadencia del teatro propio se habían convertido en una cuestión omnipresente, susceptible de encontrar refuerzo en los posibles paralelismos extranjeros.

Los diagnósticos sobre la crisis del teatro francés solían ser tan variados como los propuestos para explicar la difícil situación teatral en España, con la circunstancia añadida de la monotonía del boulevard. Enrique Contreras y Camargo³ atribuyó el adocenamiento de la escena comercial de París al predominio absoluto de comedias rutinarias que trataban del amor en sus múltiples variantes "ilícitas", preferentemente las adulterinas, que no dejaron de suscitar, por cierto, la santa indignación del comentarista⁴. Con gran agudeza, Luis Araquistáin⁵ dio a entender que lo grave no era la repetición incansable de un tema, sino la escasa adecuación de éste al estado de la sociedad, por lo que las piezas correspondientes tendían a convertirse en meros ejercicios en el vacío:

Otras veces, los autores quieren dramatizar lo que ha dejado de ser dramático en una sociedad; por ejemplo: el tema de la infidelidad conyugal -no sólo la del hombre, que fue siempre tema cómico, en buena ley del embudo-, tema que ocupa casi exclusivamente el teatro francés de los últimos cincuenta años y que ya no pueden soportar ni los propios franceses, como lo prueba el éxito de Crommelynck con su Cocu magnifique, y de otros humoristas, y la boga reciente de Lenormand, que trae al teatro otros temas que no son el eterno adulterio. Las leyes del divorcio y la tolerancia de las costumbres han quitado dramatismo a una falta que virtualmente se ha convertido en tema cómico en muchos países.

La reiteración temática boulevardière parecía caracterizarse además por la frivolidad intelectual que se sumaba al presunto inmoralismo. Según Manuel Bueno⁶, autor de varios informes sobre la escena parisina en que estigmatizó la imagen casquivana de la mujer francesa que ofrecían ese tipo de obras, éstas se limitaban a divertir "con la pirotecnia del diálogo y con la audacia de las situaciones", pero no aspiraban a conmover ni la razón ni la conciencia, como si sus autores quisieran imitar el efecto digestivo de un nuevo espectáculo, el cine, que desdeñaba la dificultad de la literatura para quedarse con el atractivo de la fábula, y que por sus precios más bajos parecía atraer a un público masivo antes aficionado al teatro y ahora reacio a pagar unas entradas que se resentían, además, de los elevados impuestos.

La competencia del séptimo arte no estaba planteada sólo en el campo económico. Mientras que algunos pensaban que el cine era el sustitutivo del teatro -del que sería una mera imitación- para los que no podían pagarlo, otros vieron en la orientación industrial del espectáculo cinematográfico una diferenciación básica con el teatro, que había de estimular el compromiso literario de los dramaturgos⁷, la búsqueda de fórmulas artísticas que devolviesen su prestigio a la escena. En esta última idea abundó Melchor Fernández Almagro⁸ en uno de los artículos más interesantes sobre la crisis de la escena en Francia, en el cual afirmó que el destronamiento del teatro

como espectáculo rey en favor del cine y de los deportes se debía a una mutación en la psicología social. A los jóvenes parecían interesarles poco las dramaturgias literarias al uso, mientras que se mostraban sensibles por el contrario a la rapidez y la agilidad de los nuevos entretenimientos. Los autores habían de acertar a "tomar el pulso a quienes llenan cines y estadios" si querían que el público consolidase la renovación necesaria, fuera ésta de cualquier signo. Pero esa doble exigencia de modernidad y garra popular no se había cumplido, en su opinión. A pesar del entusiasmo de las iniciativas experimentales, y aunque los éxitos de dramaturgos como Jules Romains y Henri-René Lenormand, entre otros, indicaban que el esfuerzo no había sido inútil del todo, no se había llegado a un movimiento teatral compacto a la altura de las gentes de su tiempo. Las alternativas dadas a conocer ("¿Lo subconsciente? ¿El silencio? ¿El unanimismo? ¿La pantomima, el misterio más o menos alegórico? ¿Lo grotesco?...") se sumaban unas a otras sin que ninguna alterase la sustancia de la dramaturgia predominante, que no era otra que el théâtre d'amour y de adulterio deudor del Naturalismo psicológico de finales del siglo XIX.

El pesimismo evidente de tales comentarios sobre la crisis

contrasta con las manifestaciones de otros críticos que denunciaron las exageraciones de tal sentimiento. Por ejemplo,

José Alsina⁹ se basó en las manifestaciones de algunos líderes franceses de la renovación dramática (Henri-René Lenormand, Gaston Baty, Jules Romains, Jean Giraudoux, entre otros) para efectuar con ellos una profesión de fe en la vitalidad perenne del teatro. Ni siquiera el descubrimiento del cine sonoro le amenazaba seriamente, puesto que incluso contribuía a su purificación, al forzar el cierre de muchas salas con miras exclusivamente comerciales. El teatro podría recuperar su espíritu, es decir, la palabra literaria no como mero soporte de la acción o reproducción funcional de la conversación cotidiana, sino expresión transmutada poéticamente de los pensamientos y emociones más complejos, con el fin de proporcionar al espectador -y al lector- el alimento de sueños encarnados en la escena que el ser humano siempre ha necesitado. El surgimiento de una pléyade de dramaturgos que estaban trasladando al drama, sin desvirtuarlo, las posibilidades de la poesía y la novela avivaban, pues, la esperanza de que la redención del teatro por la literatura era una realidad ante la que palidecía la crisis.

Desde este punto de vista, la heterogeneidad de los estilos dramáticos de vanguardia se revelaba como positiva, ya que suponía un tributo a la imaginación creadora, además de un estímulo para la capacidad exegética de los críticos que intentaron explicar a los españoles interesados en que

consistían las nuevas tendencias de la literatura dramática. Aunque la mayor parte de la información sobre las diversas propuestas textuales apareció en las recensiones de las piezas correspondientes o en los artículos sobre sus autores, también se pueden localizar textos específicamente dedicados a los ismos que estaban afectando en distinto grado a la práctica dramática del país vecino. Algunos de estos comentarios tienen el interés suplementario de insertarse en polémicas que iban más allá del propio panorama teatral francés.

La discusión sobre un teatro no esclavizado por la palabra, que se entabló sobre todo en torno a las teorías de un Gaston Baty o un Anton Giulio Bragaglia, fue ligada por Corpus Barga a la cuestión más general de la pureza del arte. En una crónica enviada desde París¹⁰ donde aludió prácticamente a todos los nombres renovadores significativos dentro y fuera del boulevard, con especial mención a los del Henry Bernstein de La Galerie des glaces y Félix y del Jean Cocteau de Orphée, respectivamente, atacó a aquellos que preconizaban el Clasicismo, modernizado o no, como modelo de teatralidad pura, por basarse aquél fundamentalmente en el texto, en contra del recurso a las técnicas no literarias del music-hall, el cine, el circo o los rituales religiosos, lo que no impedía, por otra parte, que estas nuevas formas llegasen a dar a veces más impresión de literatura que el teatro corriente.

Uno de los movimientos que parece haber dado más lugar a opiniones discordantes fue el Surrealismo, pese a que su influencia en la escena coetánea fue escasa y al menosprecio hacia el género dramático por parte de los miembros del núcleo del movimiento, que sólo lo cultivaron de manera marginal, empezando por André Breton. Sin embargo, la calificación por Azorín de su pieza Brandy, mucho brandy (1927) como surrealista y la polémica consiguiente despertaron la curiosidad sobre la presunta vertiente teatral de aquella revolución estética. Una encuesta publicada en el ABC el mismo año del estreno de la pieza azoriniana¹¹, revela las discrepancias existentes en torno a lo que podía ser el Surrealismo. El mismo Azorín se basó en el primer manifiesto de Breton para negarle paradójicamente novedad alguna, no sin ampliar al paso su alcance a todo el teatro que investigaba los límites de la realidad. El Surrealismo se convertía en un equivalente de la modernidad a costa de perder su fisonomía propia¹²:

- Amigo Azorín, ¿qué cosa es, al fin de cuentas, eso del superrealismo en el teatro?

- Pues yo no me atrevo a definirlo. Cuando se inició en Francia el romanticismo, El Globo, su órgano, publicó 23 opiniones distintas, y aun casi contradictorias. No era el romanticismo un sistema, sino una aspiración. De la misma manera, el movimiento superrealista admite toda clase de definiciones, porque tampoco es un sistema. Tratar de definirlo es ya ahogarlo.

- Pero, en fin, ¿adónde asesta esa aspiración teatral?

- Ya conoce usted el manifiesto superrealista de André Breton. La esencia del superrealismo es una cosa

muy vieja: dejar en libertad a la subconsciencia. Breton cree que el ensueño y la realidad podrán formar una superrealidad.

- Es -le digo- lo de La vida es sueño.

- Exacto. Pero hay otros teorizantes del superrealismo que dan otros conceptos distintos e incluyen todos los problemas de la personalidad humana. Ya no es para ellos el problema de los sueños, sino el de la personalidad. {...}

- ¿Qué obras superrealistas puede usted citarme?

- Todo Pirandello. Lenormand. Têtes de rechange, de Pellerin. Pero lo más superrealista que conozco son los admirables Cuadernos de Malte Laurids Brigge, de Rainer Maria Rilker [sic]. No olvidemos al querido maestro Baudelaire. (p. 10).

Jacinto Benavente confesó, por su parte, su ignorancia de lo que fuese el Surrealismo en el teatro por el hecho mismo de que lo había visto aplicado "a cosas que no tienen nada de superrealistas" (p. 10), fenómeno que la encuesta ejemplifica no sólo en la respuesta de Azorín. Pedro Muñoz Seca calificó varias de sus piezas de surrealistas, entre otras Los extremeños se tocan, por cuanto el movimiento liderado por Breton no era para él sino "una visión que está sobre todo lo que es normal, y como todo lo que está sobre la normalidad es gracioso, el superrealismo no puede existir más que en lo cómico" (p. 11). A pesar de su aire provocador, esta concepción no se aleja demasiado de la idea generalizada de que el surrealismo recuperaba el mundo de la fantasía frente a los excesos de la dramaturgia realista entendida como reflejo de lo normal. Ramón Pérez de Ayala destacó la función del surrealismo "contra esas obras que eran tomadas de la realidad misma, de la vida circundante, tediosa y sin alicientes" (p.

10), aunque no por ello consideró surrealistas todas las piezas que se apartasen de la reproducción mimética sino que afirmó recordar sólo un drama de Guillaume Apollinaire al que se hubiese aplicado la etiqueta de la corriente surrealista, de preferencia lírica. Lo mismo contestó Guillermo de la Torre desde su profundo conocimiento de las vanguardias:

Hay, sí, una lírica y una estética del surrealisme [sic] francés. Pero no puede decirse, en rigor, que esta escuela tenga un teatro del mismo espíritu. Aunque ya Apollinaire estrenase una obra, Les mamelles de Tiresias [sic], que llevaba esta denominación: "drama superrealista". Hay también algunos ensayos de teatro dadaísta, varias piezas que Breton y Soupault reunieron bajo el título de Théâtre imbecile. Hay, asimismo, alguna obra teatral del mismo grupo, como L'Empereur de Chine, de Ribemont-Dessaignes. Teatro superrealista, aunque de una tendencia divergente de las anteriores, es igualmente el de Ivan Goll, especialmente con su Mathusalem, más semejante, por otra parte, al teatro "expresionista" alemán de los Georg Kaiser y de los Carl Sterneheim. Y, por último, un ballet, con decorado y escenografía superrealista, de los pintores Joan Miró y Max Ernst, Romeo et Juliette [sic], representado por la compañía Diaghileff la primavera pasada, en el Châtelet, de París [...]. (p. 11).

A continuación, el autor de Literaturas europeas de vanguardia citó las palabras de Breton en que éste basaba el surrealismo en el automatismo puro como método para expresar las asociaciones y juegos del pensamiento sin controles racionales ni trabas de orden estético o moral, lo cual demostraba el equívoco de las teorías y la práctica pretendidamente surrealistas de Azorín.

La erudición de Guillermo de Torre no bastó al parecer para situar al surrealismo en su contexto originario. Aun un año después de la encuesta citada, Felipe Sassone resucitó la polémica¹³ al volver a la idea de la superación de la vieja realidad teatral naturalista, aunque distinguiendo entre un ultrarrealismo, que consistiría en la huida del mundo real mediante el vuelo de la fantasía alegórica, simbólica o meramente fabulosa, y un superrealismo, que supondría un ahondamiento en las entrañas de la verdad con medios no convencionales, entre otros el de dotar de corporeidad escénica a los pensamientos de los personajes. Esta definición fue refutada una semana después por José López Rubio¹⁴, quien explicó que el término de surrealismo correspondía únicamente al círculo bretoniano francés o, como mucho, a lo que se ajustase a su característica esencial de automatismo psíquico.

Las denuncias contra el empleo abusivo de la palabra no sirvieron de mucho. Apenas unos días después, algunos críticos se refirieron a Jazz (v.i.), de Marcel Pagnol, estrenada en Madrid el 27 de abril de 1928, como una pieza surrealista, precisamente por el hecho de que al autor había convertido en personaje a la conciencia del protagonista, de acuerdo con el procedimiento a que Sassone había hecho alusión...

* * *

Las diferentes cuestiones que hemos visto se abordaron en artículos de variable alcance, fueron estudiadas de una manera sistemática en un texto que se ocupó con gran riqueza de datos de las tendencias del teatro francés coetáneo hasta 1926, tanto desde el punto de vista del estado de la escena como de la literatura dramática. La conferencia titulada "El teatro francés contemporáneo" que el colombiano Luis Enrique Osorio dio en la Residencia de Estudiantes el 16 de octubre de aquel año, pudo servir de introducción a un panorama escénico que despertaba curiosidad indudable, al menos para el auditorio de intelectuales que presumiblemente escuchó al conferenciante. Una resonancia más allá de los muros de la Residencia debió de ser limitada por cuanto la edición del informe se produjo en París en forma de libro¹⁵, en lugar de la potencialmente más popular en publicaciones periódicas madrileñas, lo cual no anula, por supuesto, su interés histórico.

Un resumen del contenido puede ser elocuente al respecto y, en cualquier caso, nos proporciona una visión del estado del teatro francés que tiende a completar lo conocido por otras fuentes en una fecha que, por situarse casi en el ecuador del período considerado, anuncia desde lo pasado las líneas de fuerza de las temporadas siguientes, a veces no demasiado distintas de las de los años previos a 1926, sobre todo en lo referido a la dimensión escénica del fenómeno teatral.

Osorio inició su conferencia, tras unos preliminares teóricos, con el examen del público de París, cuyo carácter determinaba gran parte de la producción teatral. El cosmopolitismo de una capital francesa llena no sólo de artistas extranjeros sino sobre todo de una clase ociosa foránea que, en vacaciones o no, solía inclinarse por el boulevard o por los espectáculos frívolos propios de una ciudad tolerante. En cuanto al público francés más culto o acomodado, la Gran Guerra rompió una homogeneidad de gustos y costumbres que había facilitado la hegemonía anterior del Naturalismo. La desconfianza hacia la mentalidad que había llevado a la catástrofe había llevado a la huida de las tradiciones sin que un nuevo consenso ideológico viese la luz, sino que a la variedad de intereses correspondía un teatro en que los experimentos más opuestos encontraban espectadores que los aplaudiesen y, por lo tanto, empresarios que explotaran cada filón.

Las empresas teatrales podían dividirse en cuatro clases, según su tipo de público y funcionamiento. En primer lugar, los teatros subvencionados con ayuda institucional significaban la continuación de una tradición dramática que podría haber sucumbido al desconcierto de la guerra. La Comédie-Française era la que sostenía sobre todo la llama de los clásicos, sin cerrarse por ello al teatro contemporáneo, como atestiguaban los estrenos de Paul Géraudy, Jean Sarment,

Saint-Georges de Bouhélier y otros, mientras que el Odéon parecía haber renunciado a su misión al representar también piezas de un carácter preferentemente comercial que esacasamente tendían a divulgar el patrimonio dramático francés. Al contrario, el Théâtre Populaire du Trocadéro dirigido por Firmin Gémier fue una iniciativa que, a pesar del destinatario infantil de muchos de sus espectáculos, desempeñó un papel parecido al que luego sería en mayor escala el Théâtre National Populaire de Jean Vilar.

La dignidad dramática de la mayoría de los teatros subvencionados contrastaba con la finalidad por completo lucrativa de los teatros industriales y comerciales, el boulevard en suma. La búsqueda exclusivamente de los beneficios de taquilla se traducían en una insistencia en los temas eróticos con distintos grados de atrevimiento, desde las revistas que explotaban la belleza de las artistas convenientemente destapada hasta las comedias de pretensiones psicológicas en torno al consabido triángulo, puesto que eso era lo que más parecía interesar al público extranjero, dentro y fuera de París, hasta el punto de que lo representado de esta manera había llegado a considerarse en el mundo equivalente de lo parisino. La degradación artística que conllevaba la adaptación de los repertorios a una rutina tal apenas era compensada por la obra de autores que se salían del camino trillado, como Henry Bernstein, Sacha Guitry o Edouard

Bourdet, que estaban introduciendo en el boulevard el germen de renovación que crecía en los grupos y teatros de vanguardia.

La dificultad económica de llevar adelante proyectos teatrales no comerciales sin apoyo del Estado no parecieron desanimar a los entusiastas fundadores de precarios teatros alternativos. Espoleados por el prestigio de dirigir una escena que simbolizase una determinada tendencia dramática vanguardista, los responsables de esos grupos acogían cualquier pieza de mérito relacionada con la estética promovida que resultara a la vez original respecto del teatro corriente, organizaban una compañía generalmente de calidad¹⁶, y la estrenaban con miras a la publicidad intelectual de la iniciativa:

Allí no se discuten precios ni se hacen grandes presupuestos. Todo lo impulsa el entusiasmo y lo alientan la vanidad artística y el amor a la gloria. Y al cabo de un mes de ensayos y peripecias, durante el cual se hacen esfuerzos heroicos para montar el espectáculo con la pulcritud que exige el gusto de París, alquilase el más barato de los teatros, en las horas de la tarde, y por una vez tan sólo, o dos a lo sumo, nuestro fogoso director, los ilusionados intérpretes y el nuevo y genial autor dramático, preséntanse ante los críticos de la Ciudad Luz, que cansados de escribir artículos impersonales para los teatros de comercio, encuentran allí la oportunidad de emitir libre y aun malignamente sus opiniones. (p. 31).

La ambición de los directores de estos teatros irregulares era precisamente la de regularizarse, es decir, la de consolidar sus empresas mediante la utilización de un

espacio fijo donde desarrollar sus actividades e irse haciendo con un público, de modo que pudiera surgir una red de teatros de vanguardia paralela a la de los escenarios comerciales. Este sueño sólo se había hecho realidad en algunas ocasiones, entre otras con el funcionamiento casi ininterrumpido de L'Oeuvre, dirigida por Lugné-Poe desde finales del siglo XIX, y la existencia de los cuatro escenarios a cargo de Georges Pitoëff, Charles Dullin, Louis Jouvet y Gaston Baty, más tarde unidos en un Cartel para el apoyo mutuo a la hora de afrontar la limitación de recursos y la indiferencia de la masa de los espectadores, para los cuales la multiplicidad de tendencias que se sucedían sobre las tablas vanguardistas era a menudo fuente de confusión.

La variedad y el carácter estéticamente inédito de muchas de las propuestas teatrales de vanguardia no sólo eran obstáculos para su comprensión popular. También constituyeron dificultades añadidas a la cercanía cronológica para los críticos empeñados en trazar un panorama integrador. Entre otros, Osorio intentó solucionar el problema por medio de la definición de unas corrientes principales en las que clasificar a los dramaturgos considerados de primera fila. Estas serían, en su opinión, "la Escuela de la Subconsciencia", con Henri-René Lenormand; "la Teoría del Silencio", encabezada por Denys Amiel y Jean-Jacques Bernard; "el Unanimismo" de Jules Romains, y las más vagas de "los

Imaginativos" y de "los Cínicos y los Místicos". Todas ellas parecían tener como antecedente la obra de un Saint-Georges de Bouhélier que había propugnado antes de la Gran Guerra un teatro que diese cuenta de la vida moderna con técnicas liberadas, es decir, lo mismo que intentaron los vanguardistas para ajustarse al anhelo de cambiar de tradición inducido por la contienda bélica, según idea común ya avanzada por el mismo Osorio.

Henri-René Lenormand, único autor de la "Escuela de la Subconsciencia" citado por el conferenciante, se había inspirado en Sigmund Freud, sin ceñirse exclusivamente a las teorías del psicoanalista austriaco, para encontrar un camino de renovación del teatro psicológico y de ideas que para el dramaturgo habían alcanzado su cumbre con Georges de Porto-Riche y François de Curel, respectivamente. El ámbito de los deseos ocultos constituía un dominio apenas explorado que podía abrir nuevas perspectivas de análisis pasional, ampliando el tablero de sentimientos que se solían ver en escena. Lenormand se adentraba en dicho ámbito con su imaginación poética, que le había llevado a romper los límites técnicos convencionales mediante el desarrollo de la fábula en cuadros de sugerencias isabelinas¹⁷ en los que a la vehemencia de los impulsos en juego correspondía una ambientación variada de paisajes cargados de connotaciones climáticas. Dicha tendencia al lirismo se veía, sin embargo,

limitada por el sacrificio a las ideas que se introducían con menoscabo de la naturalidad general del diálogo.

Complementaba al desvelamiento del subconsciente la operación de dar a entender la existencia de una emotividad escondida bajo las palabras mediante el empleo expresivo de los gestos, de las pausas, del lenguaje indirecto en fin. Este procedimiento de sugestión era el propuesto por los autores de la "Teoría del Silencio" como respuesta al manierismo a que había llegado el diálogo en el teatro psicológico de preguerra¹⁸. La reacción parecía sin duda saludable, pero la alternativa tenía el riesgo de caer en un amaneramiento de signo opuesto. Al limitar grandemente la huida por sistema de la expresión explícita las posibilidades temáticas, pues difícilmente parecían poder sugerirse sentimientos complejos, las obras se arriesgaban a ser muy semejantes unas de otras. En el caso de Jean-Jacques Bernard, la dramaturgia de lo inexpresado se traducía en la reiteración de una determinada estructura:

Sus obras están todas concebidas de la misma manera: hay en todas ellas un personaje central, dominado por una emoción secreta que Bernard va intensificando gradualmente, y presentando en todas sus modalidades. Los personajes secundarios pasan a ser en cierto modo simples instrumentos de sugestión. (p. 62).

Sin embargo, Bernard había llevado a cabo el proceso con delicadeza de poeta, mientras que el otro representante del "Silencio" considerado, Denys Amiel, parecía más atado por el

realismo en su afán de evitar vaguedades en la comunicación del conflicto al público, por lo cual había recurrido al procedimiento de deducir la sugestión de la intimidad a partir de un planteamiento clara y superficialmente expresado, artificial en relación a su desarrollo.

El énfasis puesto tanto por los dramaturgos del "Subconsciente" como por los del "Silencio" en el interior de la ser humano contrastaba con el enfoque social del "Unanimismo" fundado por Jules Romains, para quien la explicación de la personalidad había de buscarse en las relaciones entre los hombres y entre éstos y su medio social o natural, ya que "el carácter humano es la encarnación, el catálogo de todos los fenómenos humanos que han contribuido a formarlo" (p. 67). El Unanimismo sería la expresión artística de este hecho, pasando del protagonismo del individuo al del grupo con su propia razón de ser. Mientras que en el teatro tradicional se solía presentar al personaje central en un ambiente de simple contraste exterior o en medio de caracteres sin otra función que la justificación de la trama, en el unanimista eran los personajes secundarios los que proporcionaban la clave de un protagonista consecuencia y síntesis de la interacción del grupo. La colectividad ocupaba con su alma colectiva el lugar del espíritu individual, como en una sinfonía en que la "frase central, cuando se percibe, es el resultado de un concierto armónico" (p. 69).

Ciertas obras de los Hermanos Alvarez Quintero (El genio alegre, Las flores, etc.) fueron aducidas como ejemplos al menos desde el punto de vista de la forma de la nueva técnica coral, que no había tenido aún una expresión decidida en la propia producción dramática de Romain. Muchas de sus comedias no tenían que ver con la búsqueda de síntesis superiores, sino que estaban construidas en torno a un tipo cómico secundado por personajes menores como en cualquier obra de enredo, según Osorio, quien se refirió, no obstante, a la interpretación del protagonista de Knock como un demiurgo de la conciencia colectiva. En cambio, Georges Duhamel parecía representar mejor al Unanimismo con su teatro de análisis sociológico, incluso si el escritor había negado su pertenencia a la escuela.

Tras el examen de los movimientos al parecer más sistemáticos, otros dramaturgos fueron encuadrados en corrientes de perfil bastante indefinido. Los "Imaginativos" serían todos aquellos que pretendían renovar el teatro a partir de la fantasía. Fuera de Jean-Victor Pellerin, cuya técnica de materialización de los pensamientos subyacentes de los personajes fue explicada con precisión aceptable¹⁹, poco pudieron los oyentes de la conferencia saber de los demás autores, si no fue que muchos de ellos rechazaban resueltamente las técnicas conocidas para proponer otras excéntricas... En cuanto a los "Cínicos" y los "Místicos",

Osorio incluyó en el mismo apartado a los que presentaban desencantadamente la sociedad de su tiempo con toda su desnudez moral (Jacques Natanson, Stève Passeur, etc.) y a los que, como Henri Ghéon, se volvían hacia lo divino.

La tosquedad de estas clasificaciones respondía a la efervescencia de un teatro francés difícil de apresar en su experimentación constante, en el cual los puntos de referencia (unanimismo, teatro del silencio, etc.) sólo ayudaban a entender una parte de la dramaturgia renovadora. Ello no hace sino incrementar el valor de la empresa de divulgación que significó esta conferencia. Con todos sus defectos y vaguedades, la amplitud del panorama descrito puso a la disposición de los madrileños, no importa si restringidamente, una visión del teatro francés que superaba los acercamientos de la prensa, limitados en su alcance -no en su calidad- por las exigencias de concisión del género periodístico.

2.1.2. Los autores:

Además de la información que el examen de tendencias podía proporcionar sobre los dramaturgos incluidos en ellas, hubo también una serie de artículos dedicados con exclusividad a los autores. Muchos llegaron a ser estrenados en Madrid, por lo que el recuento de las monografías específicas figura en el capítulo de teatro representado, pero otros gozaron de cierta fama sin que pieza ninguna suya pudiese ser valorada -o siéndolo insuficientemente- en el marco de la práctica escénica de la capital española.

El primer nombre que se ha de citar entre estos ausentes es el del padre del Naturalismo teatral, Henry Becque, quien, en palabras de Enrique de Mesa²⁰, "significó una protesta contra el realismo convencional de Dumas, contra los parlamentos y los razonadores. Era su teatro, en cierto modo, un retorno al realismo clásico de Molière". El cincuentenario del estreno de Les Corbeaux (1882) fue ocasión para recordar que los problemas que estaba encontrando el teatro renovador ante el público coetáneo no eran algo inédito. Por ejemplo, el repaso por José Alsina²¹ de la mala acogida de sus obras por los espectadores y por la crítica de entonces, con Sarcey a la cabeza, incluida la de Les Corbeaux, cuyo triunfo había sido penoso, acabó en una exhortación a evitar el olvido de las

dificultades tras la gloria póstuma, "porque no es el único, ni será el último, el triste caso de Henry Becque".

Entre los principales sucesores naturalistas de Becque que se organizaron en torno al Théâtre Libre, sólo Georges Courteline no fue puesto en escena en el período. Sin embargo, su muerte en 1929 dio pie para algunas necrologías imprescindibles. Entre ellas se cuenta la de Melchor Fernández Almagro²², en la que, si bien situó al comediógrafo en un grupo de autores obsoletos, indicó también que el naturalismo de Courteline supo evitar los peligros de la tesis, de convertir el teatro en cátedra moralizante, que tanto afectaron a aquel movimiento, gracias a haber elegido aquél como campo de sus experiencias la vida en sus aspectos más regocijantes, sin hondura pero con una asumida tristeza existencial:

El patetismo del doble fondo que guarda la vida llegaba a la superficie de las farsas de Courteline calado de ironía y de amable comprensión. La misma simplicidad de sus personajes, hechos con unas cuantas líneas y la tinta plana de una pasión elemental, abonaban el pensamiento implícito de que el mundo, mejor que farsa -vocablo quizá excesivo-, es una broma más o menos pesada, un cuentecillo picante, un chascarrillo que, no por intencionado, debe dejar de contarse libre y desenfadadamente.

Con esta visión tierna pero lúcida de una humanidad media representada sobre todo por militares medios y oficinistas, cuya caricatura extremaba el reflejo de lo cotidiano en vez de anularlo, Courteline no sólo había hecho reír a la burguesía

con su propio ridículo sino también anunciado los personajes obedientes a la concepción grotesca del teatro, es decir, que había mirado hacia el futuro más que continuado una tradición molieresca que le era ajena, pese a la opinión entonces extendida.

El mismo rechazo a la raigambre francesa clásica de su comicidad se encuentra en otro homenaje necrológico digno de recuerdo²³. La falta de los contrastes humanos que garantizan la universalidad del humor de Cervantes o Molière rebajaba a Courteline a la categoría de simple dramaturgo festivo, burlón y no humorista. En sus breves piezas se había limitado a hacer gracia con las costumbres de su tiempo, que, una vez pasadas, arrastraban con ellas la risa circunstancial. La comicidad de Courteline ya no haría reír a los cincuenta años de su muerte, predijo el cronista. Aunque esto es lo que sin duda ha ocurrido con la mayoría de su producción, la vigencia de Boubouroche (1893) sugiere que el estudio de los valores de la dramaturgia de Courteline por Fernández Almagro no era tampoco erróneo.

Por el contrario, nada ha quedado del teatro del contemporáneo de Courteline Maurice Donnay, uno de los naturalistas de boulevard más famosos antes de la Gran Guerra y eclipsado definitivamente tras la contienda, pese a que pretendió renovarse con la sátira de la nueva clase adinerada en La Chasse à l'homme (1919), que fue estrenada en Madrid con

escasa resonancia con el título de Los nuevos pobres por la "Cía. de Comedia María Palou" (Eslava, 22-IX-1920). Manuel Bueno²⁴ ejemplificó en aquel autor el destino que aguardaba a los dramaturgos que habían confiado su gloria al brillo de unas frases tan ingeniosas como superficiales, como se podía comprobar mediante la lectura de L'Esprit, el libro recopilatorio de las sentencias de Donnay extraídas de sus piezas. La conclusión fue terminante:

De toda la obra dramática de uno de los escritores que más han brillado en nuestro tiempo -me refiero a Maurice Donnay-, no quedará sino lo que deja en pos de sí la pluma de un cronista avisado y mordaz: unas cuantas frases ingeniosas, que restallan, como cohetes, en la superficie de nuestro espíritu y se apagan definitivamente.

Si el tipo de dramaturgia representada por Donnay había sido honrada con el éxito y el protagonismo en la escena comercial sería durante las etapas creativas de sus cultivadores, otro fue el destino de dos escritores, Romain Rolland y Paul Claudel, que iniciaron a finales del siglo XIX unas modalidades de teatro que sólo verían reconocidos con justicia sus valores escénicos bien entrada la centuria siguiente. De tendencias ideológicas opuestas, el teatro de tendencia socialista y el teatro católico moderno tuvieron en ellos unos pioneros de escasa influencia en Francia fuera del ámbito literario hasta que la evolución de los gustos pudo alcanzarles, al tiempo que se consolidaban sendas temáticas

como sistemas de pensamiento dramático alternativos a las concepciones positivo-naturalistas contra las que se habían alzado.

De ambos, el primero en desempeñar un papel en la evolución del panorama escénico contemporáneo fue Romain Rolland. Aunque más tardíamente que en otros países, también en España fueron conocidas las teorías sobre el teatro revolucionario que el novelista de Jean-Christophe había resumido en su libro Le Théâtre du peuple (1902) e ilustrado con la serie de dramas de su Théâtre de la Révolution, entre otros Les Loups (1898), Danton (1900) y Le 14 Juillet (1902) y Le Triomphe de la raison, que fueron los únicos a los que se refirió Valentín de Pedro²⁵ en un sintético estudio que recogió las palabras del escritor sobre su ambición de crear un teatro político que estuviese a la altura de los acontecimientos dramatizados con la finalidad de contribuir a la continuación de una Revolución Francesa interrumpida, elevándose al tiempo a un tono sublime que salvaría al teatro de desconectarse de los grandes intereses de la humanidad, como a su parecer ocurría con las intrigas novelescas y trilladas del teatro burgués. A la cuestión de si Rolland había conseguido su propósito, al cronista no le cupo duda de la respuesta afirmativa, por haber evitado el peligro de supeditar la calidad humana de su escritura a la función de propaganda:

Ha creado un teatro nuevo, original y fuerte; preñado de ideas, pero sin olvidar nunca lo humano. Es decir, que si un personaje habla o procede de un modo nunca es obedeciendo a una finalidad ideológica del autor, sino al imperativo vital del propio personaje. A veces, como en El 14 de julio, el personaje es el Pueblo, que Romain Rolland modela magistralmente con fragmentos humanos de éste y de aquél, para formar el cuerpo total. A veces el personaje es Danton o Robespierre, que Romain Rolland modela con toda la fuerza vital e ideológica que se acumulaba en su naturaleza. Sus personajes viven siempre; y en este poder vital del arte, es esta recreación está el mérito de las obras de Romain Rolland y está la virtud de su teatro, lo que hace de él un clásico de la Nueva Era.

En su condición de clásico de la cultura socialista europea, que es como se puede entender la denominación de Nueva Era, fue asumido por la izquierda española, la cual, si no consiguió hacerlo representar en los escenarios de Madrid durante el período²⁶, al menos dio a conocer en castellano dos piezas suyas del ciclo revolucionario. La editorial Cénit publicó en 1929²⁷ una traducción "revisada y autorizada por el autor" de Danton y Les Loups (Dantón y Los lobos, respectivamente), a la que precedió un prólogo fundamental de Luis Araquistáin (pp. 7-15). En dicho texto, el autor de La batalla teatral expuso sus ideas sobre la solución de la crisis escénica, para la que no creyó que las propuestas de Rolland fueran una solución por la inexistencia de un Pueblo como tal al que ofrecer un teatro ideológicamente afín a sus intereses, ya que la clase popular aspiraba a parecerse a la burguesía, sobre todo en Francia, donde no sólo no había una tradición de pedagogía artística como en los países germánicos

sino que también faltaban las condiciones socioeconómicas para la consolidación de una cultura proletaria.

La relativa igualdad de ingresos y el predominio numérico de la pequeña burguesía determinaban un conservadurismo que encontraba una expresión clara en el teatro de boulevard, cuyos sempiternos conflictos de adulterio afirmaban por contraste las normas morales tradicionales²⁸. De ahí el fracaso del teatro del pueblo en Francia, a pesar de lo cual no fue labor perdida por la calidad de los dramas de Rolland, uno de los cuales, Danton, Araquistáin consideró que no era indigno de Shakespeare. En cuanto a España, el teatro izquierdista tampoco había tenido un desarrollo suficiente:

En España es totalmente desconocido el teatro viril de Romain Rolland, como todo el teatro moderno en que se refleja alguna inquietud social o política de la época. (p. 15).

Esta afirmación se debió seguramente a exceso de celo, pues el propio Araquistáin había cultivado un tipo de teatro comprometido que no constituía una experiencia aislada, si bien es cierto que sería durante la Segunda República cuando el teatro de objetivo revolucionario obtuvo una presencia mayor en el panorama, gracias también a los grupos teatrales surgidos de las organizaciones sindicales y políticas de izquierda. Ejemplos notables fueron los que se llamaron "Nosotros" y "Teatro Proletario", ambos dirigidos por César Falcón, los cuales representaron en dos ocasiones (Encomienda,

14-X-1933, y Casa del Pueblo, 19-V-1934) la farsa antiburguesa Asia (Asie, 1929), de M. Soulier y el activo escritor proletario Paul Vaillant-Couturier, prueba por su parte de que el teatro del pueblo no había muerto sin descendencia en Francia.

Paradójicamente, el teatro católico, que representaba también una disensión con los valores materialistas de la sociedad burguesa, aunque desde un ángulo opuesto al de los revolucionarios, no tuvo tampoco una gran influencia en el panorama francés, presuntamente tan conservador. Mientras que Henri Ghéon se mantuvo casi siempre fuera del mundillo teatral corriente, Paul Claudel fue, desde el punto de vista de la práctica escénica, un marginado. A pesar de las antológicas representaciones de L'Annonce faite à Marie (24-XII-1912) y L'Ôtage (5-VI-1914) en L'Oeuvre y del estreno de casi todas sus piezas en los años que siguieron, incluso algunas fuera de Francia, su teatro hubo de esperar hasta los montajes de Jean-Louis Barrault en la década de los cuarenta para ascender a su consideración actual de uno de los mayores dramaturgos del siglo. Es normal, entonces, que el conocimiento de su obra en el Madrid de entreguerras fuera incluso más pobre.

Sin duda el desprecio claudeliano de las convenciones teatrales de la época le mantuvo alejado de unos escenarios madrileños donde a duras penas tenían aceptación las aventuras formales propias, y con mayor razón parecería extravagante una

producción marginal en el panorama del mismo país de origen. Con todo, se publicaron algunos artículos que hablaron de Claudel elogiosamente. En uno de los más largos, Enrique Díez Carrillo²⁹ narró en varias páginas el argumento de L'Annonce faite à Marie, a la que consideraba una obra maestra cuya poesía dramática, superior en pureza a la de Gabriele D'Annunzio, conmovía por la misma extrañeza producida por el exceso de las emociones de los personajes y del lirismo con que se expresaban, desbordando completamente los juiciosos cauces de la escena francesa de entonces.

La visita de Claudel a Madrid para dar una conferencia sobre la historia de la literatura japonesa³⁰ en la Residencia de Estudiantes (3-VII-1925), fue saludada con nuevos textos. El más importante de ellos fue seguramente el publicado en el Heraldo de Madrid³¹ por haber incluido la traducción de una parte de la escena sexta del primer acto de Le Soulier de satin ou Le Pire n'est pas toujours sûr (impresas en 1925, la primera jornada; en 1930, la obra íntegra), con el famoso pasaje del rey de España sobre el Imperio, lo que es con probabilidad la primera versión -aun fragmentaria- de aquel drama al castellano³², algunas de cuyas escenas había leído el autor en su conferencia.

Días después, A. de Tormes³³ se hizo eco de las posturas opuestas de la crítica francesa sobre el gran poeta y dramaturgo, encarnadas en las acusaciones de Gustave Lanson de

elitismo por su simbolismo oscuro y forzado enfrentadas a la defensa de la lengua y la afirmación metafísica claudeliana por parte del joven René Lalou. Esta polémica había de parecer exótica en España, donde Tormes creía no se consideraba aceptable una poesía que se nutría a la vez de la Biblia y de Arthur Rimbaud, lo mismo que su teatro. ¿Fue ésta una de las razones por las que se ignoró a un dramaturgo tan cercano al catolicismo conservador español en los años de moda del teatro religioso durante la Segunda República? El arcaísmo general de este teatro antirrepublicano puede ser una respuesta, que no anula la impresión de que con ello la cultura derechista de la época perdió una oportunidad de ponerse a la altura artística deseable. Como parvo consuelo podemos citar, sin embargo, un artículo de José Alsina³⁴ en el que este crítico comentó extensamente L'Ôtage como ejemplo de teatro histórico enaltecido por el ideal de la fe en lo eterno, y se preguntó también cómo Claudel había podido quedar fuera de la escena madrileña a pesar de las cualidades dramáticas y espirituales de su obra, que explicó en un pasaje que transcribo como muestra de la cada vez mejor comprensión de la escritura claudeliana en tanto que sujeto escénico pocos años antes de su consagración definitiva:

¿Cómo es posible, nos hemos preguntado muchas veces, que se ignore en nuestros escenarios el nombre de Paul Claudel, sobre todo desde que el teatro religioso trató de reconquistar un sector importante de los mismos? Porque en pocos casos se dará, ciertamente, como en el

eminente dramaturgo francés una fusión tan completa de lo ultraterreno con lo esencialmente humano, hasta el punto de que el encuentro con la divinidad sólo se obtiene a través de minuciosas y sutiles exploraciones que acaban por enfrentar a las almas con su creador, luminar supremo que surge siempre entre las cenizas del conflicto.

Al propio tiempo, la poesía, una profunda poesía efectiva, se desprende constantemente de la acción, auxiliada por un diálogo embalsamado por vientos bíblicos, que si en la lectura puede adoptar un tono solemne y fatigoso, ha de adquirir, no bien el actor descubra su ritmo verdadero, una vida y un calor extraordinarios, cual si cada frase y cada réplica arrancasen de las entrañas de la tierra, antes de lanzar su significado al Infinito, confundidas previamente sus raíces con las raíces mismas de la Humanidad que retratan.

Alsina citó también como eficaz propagador de un teatro católico moderno a Henri Ghéon, cuya obra tampoco fue muy difundida en la capital española, pero que sí llegó a incluirse en el panorama de teatro representado gracias al estreno de Patrón de España en 1934. Esta pieza, de la que me ocuparé en su momento, es una de las pocas muestras de teatro religioso de vanguardia que pudo verse en Madrid, donde la renovación de la escenografía y la dramaturgia mediante la imitación de los modelos medievales no tuvo ni de lejos el desarrollo que en otras zonas como Francia -gracias a Ghéon-, Gran Bretaña y, sobre todo, la región flamenca de Bélgica, cuya actividad teatral interesa mencionar aquí por haberse producido en lengua neerlandesa la revelación de Michel de Ghelderode (seudónimo de Ademar Martens).

Su Barabbas (1929, drama estrenado por la Vlaamse Volkstone de Bruselas) fue entendido en uno de los primeros

informes sobre su producción³⁵ como un misterio que revelaba que el enraizamiento de los teatros regionales en una tradición secular no contaminada por intelectualismos facilitaba la regeneración artística mediante el regreso a las fuentes vivas de la inspiración, que incluían en primer lugar a las religiosas. El irracionalismo de la obra permitió considerarla, en efecto, una contribución a una reivindicación del instinto que el articulista creyó ligada en este caso al ámbito espiritual, sin duda influido por la ortodoxia aparente de la obra y las circunstancias de su representación como "drama sacro", pero que el conocimiento actual de Ghelderode sitúa más bien en el contexto de una escritura cuyo efecto patético y grandioso, "chespiriano" [sic], se desprende de un gusto por el paroxismo expresivo y la crueldad que, si bien puede verse como una reacción polémica al predominio de la inteligencia, no por ello significa una apología del catolicismo. La desmesura de la imaginación creadora de Ghelderode recuerda más a la de un Alfred Jarry igualmente desesperado del mundo que a la de un Claudel. Pero Jarry era también entonces terra incognita...

La breve pero fundamental aportación del autor de Ubu roi (1895) al teatro de nuestro siglo permaneció postergada durante bastantes años hasta su recuperación por los surrealistas. Sin embargo, no siendo tampoco central la presencia de éstos en el panorama de vanguardia, al menos

desde la perspectiva de la práctica teatral de aquellos años, sorprenderá menos que nadie pareciera darse cuenta en Madrid de su valor. Entre las pocas menciones que se le hicieron puede citarse una sintomática aparecida en La Pluma³⁶ con ocasión del reestreno de aquella farsa magistral:

Ubu-Roi [sic], que ha vuelto a representarse en el teatro de l'Oeuvre, ha parecido anacrónico y sin gran interés. Seguramente es la última vez que se pondrá esa farsa. René Fauchois, que ha encontrado, para caracterizar a Ubu, una silueta asombrosa, interpreta maravillosamente esta obra, ya pasada por completo.

El que se consideraba en la época principal precursor del teatro vanguardista en Francia era un dramaturgo prácticamente olvidado hoy, Saint-Georges de Bouhéliér (seudónimo de Ludovic-Stéphane-Georges de Bouhéliér-Lepelletier). En su intento de superar la oposición entre Naturalismo y Simbolismo mediante la integración en la observación de la realidad de una concepción idealista de la misma, fusión que había de ser la característica principal de una nueva escuela dramática llamada naturista, acertó a plantear un modelo que sería aprovechado por los dramaturgos de entreguerras. Entre otros, un artículo publicado en el ABC en 1929³⁷ fue el que resumió con mayor claridad sus aportaciones:

Después de levantar multitud de protestas, de injurias, de burlas, de haber originado semibatallas en sus estrenos, al fin sale triunfador, iniciador de la gran renovación que presenciemos. Esa preocupación de eternidad, de trascendencia, de imponderable que hoy envuelve las obras de los autores jóvenes, remonta a

Saint Georges de Bouhélier. El la inició con Le Carnaval des enfants, La Vie d'une Femme, Les Esclaves, Le Roi sans couronne, La Célèbre Histoire, etc., etc. A él se debe también el primer intento de reteatralización del teatro y la vuelta al procedimiento empleado por Shakespeare de la división en cuadros, así como la intuición de la capital importancia en el teatro del ambiente, de la Mise en scène. (p. 13).

Esas innovaciones no lo eran tanto ni se debieron en exclusiva a Bouhélier, pero su obra pudo llegar a creerse "base y arranque del nuevo teatro moderno" (ídem) gracias a que no propuso una revolución sino la modernización del teatro existente mediante la inclusión de elementos inéditos en obras que respetaban fundamentalmente las técnicas realistas (las de ambiente contemporáneo) o simbolistas (las recreaciones de mitos históricos o literarios), de modo que su novedad pudo ser asimilada fácilmente desde el conocimiento de la tradición inmediata, convirtiéndose así ciertamente en ejemplo pionero de una actitud bastante común entre los vanguardistas franceses atentos al destino escénico de sus obras, Lenormand a la cabeza.

Fuera de este valor de avanzadilla histórica, los mismos contemporáneos de Bouhélier no dejaron de reconocer sus defectos desde el punto de vista literario y dramático, de los que apenas se veía libre la que se tiene por su obra maestra, Le Carnaval des enfants (1910), en la que la entrada de unas máscaras en el mundo sombrío de pobreza reflejado suponían un germen de apertura desde lo actual a un espacio de

ensoñaciones fantasiosas que sería desarrollado sistemáticamente años después por Jean-Victor Pellerin, quien proporcionaría así una forma mitigada, sin la caprichosidad estructural determinada por la inmersión en la lógica del subconsciente y aceptable por tanto para su público, de Surrealismo dramático.

El estreno de la pieza de Pellerin Têtes de rechange en el Studio des Champs-Élysées (15-IV-1926), con dirección de Gaston Baty, tuvo una resonancia considerable. La crítica francesa llegó a llamarlo "la batalla de Hernani de la vanguardia", una batalla sin verdaderos contendientes, pues los espectadores aplaudieron sin reservas. Parecía que por primera vez una obra no debía nada a las técnicas teatrales de preguerra sino que, con ésta y la anterior de Pellerin Intimité (1922), el tablado admitía la corporeización de los pensamientos ocultos³⁸ en vez de darlos a entender indirectamente por el lenguaje, es decir, en palabras de Azorín³⁹ procedentes de un artículo entusiasta que ponderó la ampliación de recursos dramatúrgicos que ello significaba:

Juan Victor Pellerin, en vez de atenerse a esta rotación de la personalidad [del teatro de Pirandello], se vale de la simultaneidad de personalidades. El personaje que él nos presenta vive al mismo tiempo, en una hora, varias vidas diversas y opuestas. Y todas esas vidas van apareciendo -sin que la personalidad principal, auténtica, desaparezca-, en el fondo de la escena, a los ojos de los espectadores. (p. 10).

Francisco Marroquín elogió también unos meses después⁴⁰ la novedad de esta técnica, a la que no se limitaban en su opinión los méritos de Pellerin. En Têtes de rechange, principalmente, la sucesión de escenas de forma relativamente semejante al género de la revista o el cinematógrafo, era el vehículo imaginario de una sátira llena de humeur [sic] de la oposición entre una vieja burguesía solemne de actitud y discursos en torno a una ética falsa y una juventud despreocupada y activa que, al entregarse a la divagación, revelaba una curiosidad hacia todos los niveles de existencia que suponía, gracias a los moldes empleados, un cuestionamiento de las realidades de su época y un llamamiento a una participación en la vida universal. Pero tanto este mensaje humanista como la más visible crítica de las mentalidades parecían ya entonces muy secundarios en una construcción teatral que cabe considerar sobre todo como un juego técnico.

Frente a esta subordinación del contenido a su plasmación formal, sería el defecto contrario el que pudo ser achacado a las piezas de Bernard Zimmer, cuyo ataque ferozmente grotesco a la sociedad de entreguerras recuerda a Jarry, sobre todo en piezas como Le Veau gras (1924) y Les Zouaves (1925), a las que sucedió su obra más conocida, Bava l'Africain (1926), que sufre menos de la insistencia un tanto forzada en la caricaturización de los personajes y las situaciones que

extremaban la sátira hasta el desequilibrio en los títulos anteriores. Esa meticulosidad en la justificación de la visión cómica podía fatigar al público, según Estévez-Ortega, quien le dedicó un artículo de su serie Máscara exótica⁴¹. Sin embargo, esto no le impidió considerar a Zimmer como uno de los más brillantes comediógrafos franceses renovadores, junto con Jules Romain y Marcel Achard, a causa de la "humanidad" de su humor, "fina ironía" y "diálogo elevado, aunque atrevido", atrevimiento éste que resulta tal vez la única cualidad enunciada por el crítico que acierta a definir el carácter peculiar de la dramaturgia de Zimmer. Al fin y al cabo, éste no se había podido beneficiar de una atención crítica que analizase a conciencia su escritura, al contrario de lo ocurrido con Claudel, Rolland, o incluso Pellerin...

2.1.3. Los directores:

Una de las revoluciones que cambió el curso de la historia del teatro fue, sin duda, la provocada por la consolidación del director como figura clave en la organización del espectáculo teatral. Frente al protagonismo anterior de los actores y con independencia del mantenimiento del papel del autor como responsable del aspecto literario, el director asumió la responsabilidad de aportar al texto una interpretación visual que lo realizase mediante el control del proceso interpretativo, la escenografía, etc. Esta función hoy imprescindible en el teatro se impuso con lentitud.

Sólo el esfuerzo de unos cuantos directores que en teatros a menudo minoritarios fueron demostrando la mayor calidad de espectáculo de sus puestas en escena, pudo facilitar su aceptación general por el público, que solía acompañar a una aceptación paralela del teatro renovador, el cual encontró en general unos aliados seguros en los directores. Incluso parte de los dramaturgos jóvenes de boulevard pudieron dar a conocer su producción gracias a las alternativas proporcionadas por aquellas escenas donde el nuevo arte de la dirección se estaba desarrollando. Entre los ejemplos de esta interacción entre autores y directores destaca el de André Antoine y su apoyo a finales del siglo XIX a los principales dramaturgos franceses naturalistas como

Eugène Brieux, Georges Courteline o François de Curel. Esta tradición de descubrimiento de nuevos valores será continuada por sus sucesores, sin los cuales la propia historia de la literatura dramática de Francia no sería la misma.

En España, la dirección de escena moderna tuvo relativamente pocos representantes hasta la Guerra Civil, una escasez relacionada con la debilidad análoga de las iniciativas de teatro alternativo. Sin embargo, directores como Gregorio Martínez Sierra y Cipriano Rivas Cherif, entre otros, contribuyeron a aclimatar en Madrid las innovaciones en el espectáculo teatral experimentadas en otros países, sin menosprecio de sus aportaciones originales. A su trabajo se sumó el dechado vivo de los directores franceses que difundieron sus estilos particulares mediante la visita de sus compañías a los tablados madrileños. En concreto, las representaciones ofrecidas por Lugné-Poe ("Cía. Marie Thérèse Piérat"), los Pitoëff y Les Quinze fueron consideradas modélicas y comentadas ampliamente por tal concepto, como veremos en el apartado correspondiente. Los otros directores famosos no llegaron a trasladarse a la capital de España entre 1918 y 1936, pero sus ideas y práctica fueron difundidas mediante comentarios en la prensa.

Antes de ocuparnos de los directores propiamente dichos, conviene dedicar unas palabras al que fue uno de los últimos divos franceses. La muerte de Lucien Guitry (1-VI-1925) puede

tomarse como el símbolo del fin de una era, la de aquellos grandes actores (Sarah Bernhardt, Coquelin, etc.) que centraban en su persona el espectáculo. Un artículo necrológico en La Esfera⁴² recordó cómo Guitry solía salvar con su sola presencia las comedias. No obstante, gracias a su identificación con los personajes encarnados, conseguía un acento de verdad que le separaba de los grandes actores de su generación acercándolo

a un concepto realista que él "supo imponer". Esta afirmación es a todas luces excesiva por cuanto atribuye a un actor que por su divismo no se prestaría a la sobriedad gestual apropiada a la imitación de la vida, algo que fue realizado sobre todo por el que se considera el primer director moderno, André Antoine.

Bastantes años después de la fundación del Théâtre Libre (30-III-1887), la actividad pionera de Antoine revestía los prestigios de lo clásico. Habiendo sido no sólo asumida su lección de teatro como traslado al escenario de un fragmento de unas existencias reales incluso por el teatro comercial serio sino también superada por un concepto de estilización no deudor del positivismo decimonónico, su labor pudo ser considerada un capítulo cerrado que valía sobre todo por lo que significaba de estímulo para experimentos semejantes. De ahí el tono historicista de los artículos que le fueron dedicados como especie de homenajes a lo largo del período.

El primero que puedo citar es uno de Julio Alvarez del Vayo en España⁴³ en el que destacó su papel en la sustitución de la destreza en la combinación de elementos arbitrarios características de cierto teatro decimonónico francés, de Eugène Scribe a Victorien Sardou, por un reflejo de la realidad sin veladuras ni deformaciones causadas por tesis o efectismos. Esa transformación de la estética teatral que Antoine facilitó mediante la puesta en escena y la elección de piezas acordes con dicha estética fue cada vez más aceptada hasta el punto de que el mismo Estado francés le concedió la explotación de un teatro, el Odéon, donde siguió demostrando su valía, aunque de manera menos revolucionaria. La evolución de los gustos le había apartado de la primera línea del combate por la renovación.

La publicación de un libro del crítico Edmond Sée sobre el Théâtre Libre dio pie a otro examen de la aportación de Antoine. Manuel Bueno⁴⁴ le consideró sobre todo un animador que tuvo el acierto de agrupar en torno suyo a los dramaturgos que querían aplicar al teatro la fórmula zolesca pero que difícilmente lograban acceso a los escenarios convencionales. Tras unos comienzos difíciles por la escasa calidad del repertorio elegido al principio, el descubrimiento de autores de calidad, la importación del mejor teatro europeo de su tiempo (Henrik Ibsen, Lev Tolstoy, Gerhart Hauptmann, August Strindberg, etc.) y el creciente apoyo de la crítica joven

permitieron consolidar la empresa del Théâtre Libre, cuya aportación sería trascendental no tanto en estética como en lo que suponía de liberación de los temas y de los condicionamientos nacionales, al haber favorecido un conocimiento temprano del teatro extranjero:

La obra de Antoine cumplió su fin, que fue, más que dar a conocer firmas nuevas, habituar al público a la comprensión de aspectos de la vida que la dramaturgia tradicional se abstenia de invadir por falta de sagacidad psicológica y por miedo a herir las preocupaciones sentimentales y morales de la gente.

Esa libertad pudo ser acompañada de un eclecticismo igualmente inmune a las normas de escuela si las circunstancias no hubieran impuesto a la voluntad de Antoine la pertinacia de los autores en el cultivo de un naturalismo pronto fosilizado, en el que hubo de encasillarse y contra el cual reaccionaron otros directores que siguieron, no obstante, el camino abierto por él, para quien lo importante no eran las fórmulas sino el teatro. Estas consideraciones salvaban su memoria más allá de un estilo cuyo carácter obsoleto había podido ser comprobado gracias al estreno en Madrid en 1930 de Blanchette, de Eugène Brieux, uno de los autores predilectos del Théâtre Libre, representación que fue aprovechada para distinguir lo principal -su ejemplo- de lo accesorio -su compromiso naturalista- en la herencia de Antoine⁴⁵.

Más justo parece haberse mostrado Juan Chabás en otro artículo recordatorio⁴⁶ en el que no sólo ensalzó su

influencia determinante en Francia y fuera de ella, por el surgimiento de otros directores en el extranjero que imitaron o emularon su trabajo, sino que también reconoció que por debajo de los excesos de las tranches de vie existía una innovación más profunda y fundamental a la larga, la de poner "en la dirección de la escena un arte desconocido, que pretendía, ante todo, simplificar el recitado, haciéndolo más sobrio y natural que el acostumbrado estilo declamatorio por la Comedia Francesa generalizado y levantar las cualidades plásticas de la decoración".

Si Antoine fue en cierto modo el maestro de los directores franceses de antes de la Gran Guerra, papel semejante respecto de los que se revelaron tras la contienda correspondió a Jacques Copeau, fundador del Vieux-Colombier (22-X-1913) y modelo del vanguardismo francés en la puesta en escena por su énfasis en la desnudez del decorado, del que desterró las perspectivas pintadas, y en el trabajo de la interpretación, factores ambos de una estilización que venía a romper la larga tradición de ilusionismo. Por otra parte, su rechazo a ajustarse a una estética preconcebida que le impidiese ajustarse a las necesidades internas de las obras favoreció una variedad de iniciativas también enteramente acorde con el gusto vanguardista por la experimentación. Esto no fue menoscabo para la consecución de una manera de dirigir

personal cifrada en la sencillez, rasgo que destacaron casi todos los comentarios sobre su labor.

Uno de los más ricos en información fue el publicado en La Esfera⁴⁷, cuando ya parecía consolidada la fase posbélica del Vieux-Colombier. Alberto Insúa recordó los propósitos artísticos de tal empresa, citando a veces textualmente a Copeau, sobre todo en lo referido a la defensa de la palabra dramática como centro del espectáculo. En lugar de ocultar el texto bajo la vanidad de los actores y la fastuosidad del vestuario y escenografía, el Vieux-Colombier quería elevar el tono intelectual de la escena, sin elitismos, mediante la sinceridad escénica. Esta había de basarse en una investigación del sentido de la obra para poder compenetrarse con ella y servirla con el modelo espectacular más adecuado, con la ayuda de las lecciones del pasado y siempre con una sobriedad que pusiera propiamente de relieve lo escrito por el dramaturgo, permitiendo así el vuelo imaginativo de las ficciones. El resultado era una naturalidad que borraba la extrañeza de una escena⁴⁸ muy diferente de la que el público estaba acostumbrado a ver, proponiendo así una alternativa práctica a la decadencia artística del teatro.

A la altura de 1927⁴⁹, en plena conciencia de crisis, la trayectoria de Copeau parecía ofrecer una solución al problema de encontrar la forma escénica que estuviese conforme con la complejidad de la sensibilidad del tiempo. La

aceptación popular de sus giras por las poblaciones francesas, tras el abandono del Vieux-Colombier, recuperaba la participación afectiva del público en la construcción de las obras propia de las etapas clásicas del teatro, que Copeau había logrado de nuevo mediante la fórmula: "a mayor complicación sensorial de los hombres, mayor sencillez compensadora en la expresión universal de sus sentimientos más íntimos", la cual podía compendiar toda su labor, ya clásica.

Enrique Estévez-Ortega⁵⁰ explicó en 1933 las características de sus espectáculos no como algo vivo, a la manera del artículo correspondiente de Alberto Insúa, sino como una descripción retrospectiva. Ahí evocó el compromiso total de Copeau con el teatro, al que había consagrado toda su energía y todos sus saberes, según exigía un arte que fundía elementos heterogéneos, con una disciplina rígida que transmitió a unos intérpretes identificados enteramente con la obra tal que su director creía que había de ser representada, esto es, con atención constante al hermanamiento de la novedad en el espectáculo con el respeto a la esencia de la acción dramática, la cual había de determinar la arquitectura escénica, siendo ésta en la concepción austera de Copeau sólo una ilustración, como un fondo o marco esquemáticos.

Aunque no estuviesen de acuerdo con algunas de sus ideas, el espíritu de su Vieux-Colombier se prolongó, desarrollándose, en el trabajo de cuatro directores que a la

larga pudieron modernizar el espectáculo teatral francés en mayor medida que su maestro Copeau, puesto que consiguieron hacer entrar sus locales respectivos en la corriente principal de la actividad teatral en París, compitiendo con una escena comercial que aceptó para no estancarse a algunos de los numerosos dramaturgos renovadores allí dados a conocer. Este éxito se debió en parte a una buena organización cuyo resultado más llamativo fue la constitución del Cartel o alianza que unió a Gaston Baty (Studio des Champs Elysées), Charles Dullin (L'Atelier), Louis Jouvet (Comédie des Champs-Elysées) y Georges Pitoëff (Théâtre des Maturins) en un frente común a favor del teatro de vanguardia. La formación de esta "cuádruple entente" fue considerada el acontecimiento más grande de la temporada teatral parisina 1927-1928 en un artículo del ABC⁵¹ en el que se describió su funcionamiento. Se trataba fundamentalmente de atraer a una clientela estable por medio de una selección rigurosa de las piezas, que por su calidad garantizarían un gran número de representaciones y con ello facilitarían una buena preparación de la siguiente obra a poner en escena, en contraste con la sucesión de estrenos descuidados en un boulevard ya con muy poco prestigio.

La comunidad de modos de explotación no implicó en ningún momento una renuncia a la personalidad artística de cada director, cuyos estilos no fueron objeto de la misma atención en Madrid. Mientras los Pitoëff se beneficiaron de una visita

alabada universalmente y Gaston Baty intervino en cierta forma en el panorama crítico español gracias a la traducción de algunos de sus pronunciamientos teóricos, Charles Dullin y Louis Jouvet fueron apenas comentados. Sin embargo, se puede aducir un agudo texto de Adrià Gual sobre ese último⁵², en quien vio renovarse con acierto la interpretación cómica. Frente a los viejos recursos de exageración gestual para hacer reír, Jouvet representaba una actuación caricaturesca adaptada al espíritu de su tiempo, el cual no parecía admitir una delimitación clara de los sujetos de comicidad sino que imponía por su confusionismo una oscilación constante entre la risa y el llanto:

Jouvet, revestido de una seriedad épica, aborda la farsa de una manera despiadada y se insolenta con su propia sombra. Todo en él es corrección y postura irreprochables; le basta un fino ademán para suscitar el desmán más absurdo; su rostro grave sabe poner de manifiesto lo más infeliz de las trascendencias humanas; serio se ríe, y alegre se entristece; es la misma sombra de la ironía personalizando la época actual.

El cambio en la expresión teatral provocado por la pérdida de la antigua seguridad epistemológica que se manifestaba en el estilo de Jouvet fue también un acicate para la renovación escénica emprendida por Gaston Baty, según se desprende de sus artículos, que Azorín⁵³ resumió en términos de polémica contra el racionalismo. Mientras que en el teatro posrenacentista, incluyendo el naturalista y sus ramificaciones boulevardières, existía un acervo delimitado de

pasiones, ideas y sentimientos con unas manifestaciones actanciales también fijadas, el moderno había de recoger todo el misterio de la vida, las fuerzas desconocidas que rodean al hombre expresadas con los medios formales adecuados. Se rompería así toda barrera entre lo teatral y no lo teatral, ya que el espectáculo había de acoger en su seno la misma indeterminación cambiante y secreta del universo que la palabra predominante en el viejo teatro -producto de la razón- no siempre acertaba a reflejar. Como el mismo director escribió en la primera de sus colaboraciones con el ABC⁵⁴, tras referirse a la deserción del público culto de los teatros establecidos hacia los de vanguardia, donde se estaban experimentando nuevas fórmulas, entre otras la suya:

Para nosotros, repitámoslo una vez más, el teatro es un mundo completo. El silencio, la mímica, el gesto, la música, acabarán de expresar o de subrayar lo que el texto no puede decir. El actor y la mise en scène representan un valor tan considerable como la réplica que sale de boca del cómico. De nuestros sentidos a nuestra alma hay, igual que en la Naturaleza, sendas secretas. Negar a los factores visuales su sitio en el drama, no sólo sería renunciar a la belleza, sino expulsar del teatro la vida elemental de los animales y de las cosas; esa vida elemental, en la que bañamos incesantemente y que constituye, a pesar de ignorarlo a veces, una gran parte de nuestra propia vida: eso sería, en una palabra, aislar al hombre de la Naturaleza. Las artes plásticas aportan a su vez todos los recursos de que disponen, y la música puede crear el misterio, el desconocer divino. [...] Para nosotros, repitámoslo de nuevo, el teatro es el arte supremo, porque sólo él es capaz de expresar esa universal armonía. (pp. 9-10).

Esta concepción de un teatro integral no conllevaba la postergación de la literatura a favor de la escenografía⁵⁵, como dijeron algunos críticos franceses, sino sólo el fin de su hegemonía anterior. Otro artículo suyo en el ABC⁵⁶ hubo de disipar las dudas al respecto. El texto era en su opinión el núcleo imprescindible en torno al cual venían a ordenarse los demás elementos y que guardaba en sí la potencialidad de diferentes representaciones. Su papel en el espectáculo era semejante al de palabra en la vida, esto es, la de instrumento de expresión de pensamientos y sentimientos tal como podían ser formulados por la inteligencia. Pero el dominio de esta palabra era limitado, ya que no podía reflejar las sensaciones sin traicionarlas y tampoco acertaba a dar una idea justa de las pulsiones inconscientes ni de los misterios inefables del universo. Estos tipos de realidad podían ser comunicados, respectivamente, por las artes plásticas en su traducción escenográfica, el trabajo interpretativo y la música. La función del director era la de sumarlos a la palabra para construir una realidad teatral coherente⁵⁷ y en todo caso respetuosa con la intención del autor⁵⁸:

Agrupar esos elementos alrededor del texto, delimitar la parte de cada uno, para evitar, a la vez, lagunas y redichos; mantener entre ellos toda la cohesión necesaria y una perfecta unidad de estilo, tal es la misión del metteur en scène. Los mismos que quisieran reducir el texto a no ser más que un género literario, juzgan que el metteur en scène toma demasiada importancia, y que es a expensas del autor. Debiera, dicen, "seguir siendo el humilde sirviente del poeta". ¿Y

qué hace, si no? Si es un buen obrero, sabe muy bien que todo su trabajo le está impuesto por el texto, en las palabras o entre líneas. No hace más que realizar lo que otro ha concebido.

La doctrina de Baty puede definir no sólo su propia práctica escénica sino también la de los principales directores franceses de la primera mitad del siglo XX. Su investigación de las posibilidades espectaculares del texto, que permaneció como fuente principal de sentidos, tendió a enriquecer semióticamente un teatro antes aprisionado en una rutina que afectó a unos autores que habían de domeñar su imaginación para poder encajar en su espacio estrecho y repetitivo. La lección de libertad de la dirección de escena contemporánea fue fructífera también para la literatura, que pudo ensanchar el ámbito imaginativo susceptible de representación. Vanguardias dramáticas y escénicas pudieron asociarse para cambiar completamente la faz del teatro, en una revolución que continúa vigente. Los triunfos de los directores citados facilitaron el advenimiento del panorama actual. Su conocimiento sería un acicate para sus émulos españoles, que pudieron abrigar la esperanza de una evolución parecida en Madrid. La recepción indirecta de la labor de los directores, como la de las autores o las tendencias en general, reveló así su utilidad última.

NOTAS

1. Es significativo el título de un artículo publicado en La Esfera (18-VII-1925), s.p.: "El teatro en el cerebro del mundo" (París).

2. C. Rivas Cherif, "Divagación a la luz de las candilejas", La Pluma, I (agosto, 1920), 3, pp. 113-119.

3. E. Contreras y Camargo, "El teatro en el cerebro del mundo", La Esfera (18-VII-1925), s.p.

4. Véase una muestra:

Como si no existiesen otros motivos de preocupación ni otros problemas que resolver que los del amor, ninguna obra se inspira en otro tema. Pero lo más sensible es que no se trata del amor sano, fuente inagotable de las emociones más hondas y más dignas, sino de ese otro amor anormal y morboso, de las inquietudes y las aberraciones, del amor pervertido e infame que convierte al ser humano en una alimaña, sólo movida por pasiones carnales, por impulsos atávicos, por innobles deseos de bestia.

5. En La batalla teatral, Madrid, C.I.A.P.- Mundo Latino, 1930, p. 30.

6. Manuel Bueno, "La crisis del teatro francés", ABC (9-V-1929), p. 10.

7. Alejandro Miquis se hizo eco en "París para los americanos: El teatro en París" (La Esfera [17-VIII-1929], pp. 41-42) de la polémica en tal sentido entre André Antoine y Clément Vautel, del lado de los partidarios de la explicación económica, y Henri-René Lenormand, del otro.

8. M. Fernández Almagro, "Escenario: La crisis del teatro francés", La Voz (24-VI-1929), p. 2.

9. José Alsina, "El crepúsculo del teatro", ABC (12-IX-1935), p. 14.

10. Corpus Barga, "El teatro en París: De Félix a Orfeo", El Sol (21-VIII-1926), p. 1.

11. L. Calvo, "El superrealismo en el teatro", ABC (31-III-1927), pp. 10-11.

12. Esta identificación parece haber sido especialmente persistente en la bibliografía española. Andrew A. Anderson afirma lo siguiente en su artículo "Los dramaturgos españoles y el Surrealismo francés, 1924-1936" (Insula, XLIV [noviembre, 1989], 515, pp. 23-25):

Al pasar revista a los autores nombrados por críticos anteriores como supuestos dramaturgos surrealista o surrealizantes (y nótese el cambio de adjetivo), encontramos un catálogo sorprendente y algo dispar [...]. Ahora bien, lo que más queremos subrayar, es que si esta lista compuesta se compara con otra, la de los dramaturgos españoles de vanguardia (tomemos, por ejemplo, los representativos "elementos de renovación" identificados por Enrique Díez-Canedo), no hay casi ninguna diferencia entre ellas. (p. 23).

Sin embargo, no hubo apenas práctica dramática verdaderamente surrealista en España, como el mismo Anderson contribuye a demostrar en el mismo artículo y en otros ensayos como "Bewitched, Bothered and Bewildered: Spanish Dramatists and Surrealism", en The Surrealist Adventure in Spain, Ottawa Hispanic Studies, 6, 1991, pp. 240-281. Un estudio comprensivo del problema es el de J. García Gallego, La recepción del Surrealismo en España (1924-1931), Granada, Antonio Ubago, 1984.

13. Felipe Sassone, "Surrealismo y ultrarrealismo: Opiniones sin fundamento", ABC (26-IV-1928), pp. 8-9.

14. José López Rubio, "Surrealismo y ultrarrealismo: una nota bibliográfica", ABC (10-V-1928), p. 10. Sassone respondió con su artículo "En torno al superrealismo: Por última vez", (ABC [17-IV-1928], p. 10), que no añadió nada nuevo a lo ya dicho.

15. Luis Enrique Osorio, El teatro francés contemporáneo, Paris, Editions "Le Livre Libre", 1926. La conferencia ocupa las pp. 9-81.

16. En otro pasaje de la conferencia, Luis Enrique Osorio se refirió elogiosamente al hecho de que los grupos de actores se formasen de acuerdo con la obra y no al revés, con lo que el autor podía desarrollar sus ideas con libertad y el intérprete compenetrarse creativamente con la pieza para la que había sido seleccionado:

El moderno actor francés no se limita a posesionarse de un papel, sino que analiza las obras en conjunto, discute detalles, estudia el estado de ánimo que corresponde a cada frase, a cada palabra, por sutil que éste sea, y nunca pasa por alto lo que no comprende. Sabe descubrir el detalle ampuloso, la falsa sugestión, las deficiencias, y pasa a ser de esta suerte un valioso colaborador de la obra que interpreta y un elemento de estímulo para las nuevas tendencias. (p. 46).

17. La escenografía de las obras intensificaba el recuerdo del teatro clásico inglés:

De la revolución que él iniciara en la factura de las obras ha surgido la necesidad de simplificar las decoraciones, que huyen de la reproducción fotográfica y tienden a estilizar los convencionalismos de la época shakesperiana. (pp. 57-58).

18. Luis Enrique Osorio utilizó un símil elocuente:

Alguien decía que los personajes de ciertas obras psicológicas daban la impresión de mariposas que, en vez de volar, hicieran su propia vivisección. (pp. 59-60).

19. A saber:

Su diálogo posee la misma naturalidad de una comedia de Amiel o Bernard; pero en el momento de hacer llegar al público lo que escapa al dominio de la palabra, Pellerin materializa las inquietudes mentales de los personajes; es decir, las presenta en forma visual y auditiva por medio de cuadros que se desarrollan simultáneamente con la acción externa, o merced a alternativas de realidad y fantasmagoría, limitadas por transiciones luminosas. (p. 74).

20. Enrique de Mesa, Apostillas a la escena, Madrid, C.I.A.P.-Renacimiento, 1929, p. 169.

21. José Alsina, "El cincuentenario de Les Corbeaux: La gloria tardía", Sparta, I (26-XI-1932), 4, s.p.

22. M. Fernández Almagro, "Escenario: La muerte del autor francés Jorge Courteline", La Voz (26-VI-1929), p. 2.

23. "La muerte de Courteline: El teatro alegre", ABC (11-VII-1920), pp. 10-11.

24. Manuel Bueno, "El ingenio en el teatro: Maurice Donnay", ABC (4-X-1928), p. 10.

25. Valentín de Pedro, "El teatro de la Revolución de Romain Rolland", Heraldo de Madrid (24-V-1924), p. 3.

26. En Barcelona el estreno de Danton durante la Guerra Civil fue uno de los hitos de la escena republicana.

27. Romain Rolland, Teatro de la Revolución: Dantón y Los lobos, prólogo de Luis Araquistáin, traducción, revisada y autorizada por el autor de J. [Julián] G. [Gómez] Gorkí, Madrid, Cénit, 1929.

28. Reproduzco las palabras exactas de Araquistáin por su interés para la contextualización ideológica de ese subgénero temático al que habré de aludir tantas veces:

Precisamente la desmesurada atención con que el teatro y la novela enfocan en Francia, hasta el fastidio, el tema del adulterio, casi siempre en forma más dramática que cómica, es indicio no tanto de una sociedad en disgregación como de una sociedad que en su conciencia profunda ve con desagrado esos extravíos sensuales y acepta con gusto el retorno a la norma, con arrepentimiento y expiación, que en la mayoría de los casos le ofrecen, con propósito edificante, los autores. Naufraga el honor; pero se salva casi siempre la institución de la familia. (p. 13).

29. E. Gómez Carrillo, "Un drama de Claudel", Cosmópolis, III (noviembre, 1924), 11, pp. 393-400.

30. La notoria influencia del teatro japonés sobre el claudeliano tiene una expresión ejemplar en su pieza La Femme et son ombre, que fue estrenada por cierto en el Teatro Imperial de Tokio. Dicha primicia fue comentada, incluyendo una descripción detallada de la obra, en la crónica "Paul Claudel: Poeta de Francia y clásico japonés", Heraldo de Madrid (22-XII-1923), p. 5.

31. "El dramaturgo Paul Claudel en España", Heraldo de Madrid (4-VII-1925), p. 5.

32. Esto es lo que da a entender un párrafo del artículo recién citado:

El autor de Tête d'Or y L'Annonce faite à Marie nos concede hoy el alto honor de hacernos posible que ofrezcamos a los lectores del HERALDO las primicias de

dicha obra, en una bella escena que a continuación traducimos para gala y ornamento de nuestra Página Teatral.

33. A. de Tormes, "Los poetas: Paul Claudel en Madrid", La Esfera (11-VII-1925), s.p.
34. José Alsina, "El teatro religioso", ABC (29-XI-1934), p. 14.
35. Monitor, "El gran teatro del mundo: Inteligencia, instinto: el Barrabás de Chelderode [sic]", ABC (6-VI-1929), p. 11.
36. Jules Bertaut, "Letras francesas", La Pluma, IV (marzo, 1922), 22, pp. 173-177.
37. Francisco Marroquín, "El teatro naturista: Saint Georges de Boouhélier", ABC (13-VI-1929), pp. 11-13.
38. Véase arriba la explicación de la técnica de Pellerin por Luis Enrique Osorio.
39. Azorín, "Juan Victor Pellerin", ABC (12-V-1927), pp. 9-10.
40. Francisco Marroquín, "Jean-Victor Pellerin", ABC (25-VIII-1927), pp. 9-10.
41. E. Estévez-Ortega, "Máscara exótica: Bernard Zimmer o la comedia grotesca", ABC (16-VI-1932), p. 14.
42. Ceferino R. Avecilla, "París: Lucien Guitry y el teatro francés", La Esfera (18-VII-1925), s.p.
43. Julio Alvarez del Vayo, "Notas sobre teatro: La labor de Antoine", España V (2-X-1919), 234, pp. 8-9.
44. Manuel Bueno, "Comentarios a un libro de crítica: El teatro libre", ABC (13-IX-1928), p. 10.
45. T., "El Teatro Libre: Su labor y su influencia sobre el teatro contemporáneo", ABC (22-V-1930), p. 10.
46. Juan Chabás, "Una vida ejemplar: Antoine, creador de un teatro", Luz (27-VII-1933), p. 6.
47. Alberto Insúa, "Los nuevos rumbos del teatro: El Vieux Colombier", La Esfera (25-VI-1921), s.p.

48. Una descripción de dicho tablado renovador complementa las bellas fotografías que ilustran el artículo:

La sala contiene trescientas butacas. El escenario es una plataforma de cemento al final de la sala, de una altura de metro y medio. No hay decoraciones, sino paredes de verdad. Dos puertas a la izquierda del espectador y una escalera movable que conduce a un primer piso. A la derecha, un escotillón. Aquello puede ser un patio, un hall, el campo, un recinto o un espacio cualquiera. De todos modos, es algo vivo, sin papel ni cartón. Es algo sólido, un poco áspero, un poco frío. La luz, que disparan dos reflectores que penden del techo de la sala, no es la de los otros teatros: no es una luz complaciente, sino una luz sincera. La voz de los actores no suena como en los otros teatros. No parece voz de comediantes, sino de gentes que hablan en una loggia o en un atrio. Los actores pisan en firme, sobre tierra, no sobre tablas. [...] La escena fija no impide el uso de muebles, de fondos, ni de los atributos propios de cada obra. Pero esos atributos serán siempre los esenciales, casi los imprescindibles.

49. Marcial Retuerto, "El teatro en París: Jacques Copeau: Nuevos tiempos... nuevas fórmulas antiguas", Heraldo de Madrid (1-I-1927), p. 4.

50. E. Estévez-Ortega, "Máscara exótica: Jacques Copeau, o la disciplina escénica", ABC (5-I-1933), p. 15.

51. Francisco Marroquín, "La cuádruple entente", ABC (12-I-1928), pp. 7-10.

52. Adrián Gual, "Louis Jouvet: Gran cómico francés", Heraldo de Madrid (26-XII-1925), p. 5.

53. Azorín, "Opiniones de Gaston Baty", ABC (2-VI-1927), pp. 9-10.

54. Gaston Baty, "Hacia el nuevo teatro: El malestar de la escena contemporánea", ABC (24-V-1928), pp. 9-10.

55. Gaston Baty situaba el decorado en una posición subordinada no respecto de la palabra sino del espectáculo en su conjunto, al que debía subordinarse, según afirmó en el segundo artículo de la serie del ABC, "Hacia un nuevo teatro: La misión del decorado" (7-VI-1928), p. 10:

No hay una estética del decorado, aparte del principio esencial que exige a la decoración el someterse estrictamente a su papel. De ahí se desprenden obligaciones evidentes.

Así como un actor concienzudo nada añade ni quita a sus réplicas, el decorado, sea cual sea su estilo, deberá encerrar todos los elementos plásticos indispensables a su plena significación. Y nada más que esos. Ningún detalle inútil. Ninguna pretensión de lo superfluo pintoresco. Lo primero, la expresión.

Así como un actor concienzudo se esfuerza en trabajar teniendo en cuenta el conjunto, la decoración no podrá existir aisladamente de los otros factores de la imagen escénica, personajes, trajes, luz. Lo que importa es el conjunto.

56. Gaston Baty, "Hacia el nuevo teatro: El texto", ABC (5-VII-1928), p. 10.

57. Baty insistió en estas ideas en "Hacia el teatro nuevo: Las siete voces de la lira", ABC (13-IX-1928), pp. 10-11, añadiendo sólo que para recuperar el equilibrio entre la palabra y los otros medios de expresión espectacular era necesario un estudio previo de las características propias de cada uno:

Queremos saber qué fuerzas desencadenamos para no desencadenarlas a ciegas. Al lado de los espectáculos, en los que tratamos de realizar el drama, buscamos manifestaciones consagradas al estudio de los elementos disociados de ese drama. El análisis antes de la síntesis.

Así como el químico aísla los elementos del cuerpo que estudia, nosotros aislaremos para conocerlos mejor, el gesto, el ruido, o la luz, con la esperanza de penetrar más adentro en la significación de cada uno y emplearlo después sobre seguro.

58. Esta condición podía llevar a una puesta de escena desnuda si las obras habían encerrado la mayor parte de su función comunicativa en la palabra:

Puesto que todo el interés de sus autores se ha concentrado sobre el hombre, y que el hombre, a su parecer, se expresa enteramente en las palabras que dice, todo decorado, todo efecto plástico, todo comentario musical, toda mímica incluso, sólo harían, después de todo, repetir inútilmente el texto. Hay que desterrarlos resueltamente a poco que se desee evitar el pleonismo. Únicamente deben añadirse al texto los demás elementos

del drama lo que el texto no expresa. Todo depende, por lo tanto, del concepto del autor. Si se limita a lo que puede traducir la literatura, contentémonos con la literatura.

2.2. El teatro representado:

2.2.1. Los autores:

2.2.1.1. El teatro anterior al siglo XX:

2.2.1.1.1 EL TEATRO MEDIEVAL:

La investigación filológica en materia de teatro medieval había ido sacando a la luz desde el siglo XIX las breves piezas que marcaron los orígenes del teatro francés y, por ende, del europeo. Sin embargo, este redescubrimiento de la Edad Media dramática no tuvo consecuencias destacables en la escena hasta que la eclosión de las vanguardias consagró la posibilidad de cultivar técnicas teatrales muy diversas y revalorizó las formas que no se integraban en la tradición occidental predominante, desde los teatros orientales hasta la producción dramática anterior al Renacimiento. De este modo, la resurrección de los autos, juegos y misterios sumó a su carácter de pasto erudito una consonancia con los experimentos renovadores del siglo XX, adquiriendo así una vitalidad cultural inesperada y el sufragio de los críticos y creadores más inquietos¹.

Entre las puestas en escena contemporáneas de teatro medieval, se hicieron merecedoras de la mayor aprobación,

hasta convertirse casi en paradigmas, las realizadas en los años 30 por la compañía de los "Théophilie", grupo de estudiantes de la Universidad parisina de la Sorbona, bajo la dirección del profesor Gustave Cohen, sobre textos modernizados por dicho medievalista. En una de sus giras internacionales, estos difusores entusiastas de su materia de investigación llegaron a Madrid, donde dieron a conocer al público culto del Auditorio de la Residencia de Estudiantes piezas de importancia fundamental como Le Miracle de Théophile, de Rutebeuf, y Le Jeu de Robin et Marion, de Adam de la Halle, el 31 de marzo de 1936 y, al día siguiente, los anónimos Le Jeu d'Adam et Eve y Le Jeu du guetteur y Le Dit de l'Herberie, también de Rutebeuf, obras todas del siglo XIII salvo el más antiguo Jeu d'Adam (siglo XII). Esas dos representaciones encontraron un complemento adecuado en las conferencias que Cohen dio en el mismo lugar, de las cuales la primera, con el epígrafe de "La mise en scène en el teatro de la Edad Media", fue la más rica en información. Según los testimonios del ABC y El Sol², el profesor habló de los orígenes litúrgicos del teatro medieval, luego cristalizado en géneros sagrados (por ejemplo, los milagros) y profanos (v.g., las pastorales), que serían los primeros jalones en la línea de evolución del drama francés, los cuales eran representados por compañías itinerantes y con una escenografía sumaria. El conferenciante se refirió también a los "Théophilie" como un

intento de revivir las condiciones escénicas originales de los misterios, habiéndose preocupado de seguir a las fuentes en decorados, vestuario y manera de interpretar, además de reproducir el esquema de movilidad de las compañías primitivas: los "Théophiliens" divulgaban este teatro en los períodos vacacionales, al igual que la española "La Barraca", cuya semejanza con el grupo liderado por Cohen no dejó de ser mencionada por él mismo.

El día de la presentación de la compañía apareció también un artículo con el expresivo título de "Actualidad del viejo teatro francés"³, en el que Louis Parrot destacó el carácter eminentemente popular del teatro creado en la Edad Media. Por debajo de una fe religiosa sentida con vitalidad se podía distinguir el gusto del pueblo por las historias emocionantes, melodramáticas incluso, aunque esto no era lo decisivo para considerarlo un espectáculo de masas, sino más bien el hecho de la participación colectiva en la producción de ese teatro. Al contrario de lo que ocurriría en etapas posteriores, lo importante era el reflejo de una fe compartida hasta llegar al fenómeno de llevar a cabo representaciones que, como las fiestas, duraban varios días y en las que actuaba toda una comunidad. ¿Qué mejor modelo para el "ideal Teatro de las Masas, mentado por no pocos escritores de hoy día", en opinión de Parrot?

La modernidad de la propuesta escénica de los "Téophiliens" y, consecuentemente, del propio teatro que estos representaban, fue una de las cuestiones que más interesaron a los autores de los artículos dedicados a su visita⁴, además de la contextualización de unas piezas tan alejadas del horizonte de expectativas del público. Llamó la atención el carácter sintético de los decorados, tan parecido en su utilización de objetos con valor simbólico y en su simultaneidad a las tendencias escenográficas entonces en pugna con el realismo predominante en la escena comercial madrileña (El Sol [1] y La Voz [1]). Aunque la sencillez de la presentación medieval podía ser atribuida al infantilismo de un arte que volvía a dar sus primeros pasos (ABC), pero la citación por Cohen de las didascalias de Le Jeu d'Adam et Eve ponía de relieve el cuidado con que se trató desde muy pronto el aspecto escenográfico e interpretativo de la representación, con tal acierto que bien podían revelarse útiles a los profesionales del siglo XX (El Sol [2]).

En cuanto a los textos, la impresión de actualidad venía dada por sus cualidades artísticas, que los hacían reconocibles para una sensibilidad del siglo XX y representables sin apenas anacronismo (El Sol [1]). Más que la alusión interesada de Araujo-Costa (La Epoca) en el sentido de que ese teatro procedía de la adaptación a una civilización jerárquica y espiritual contemplada nostálgicamente por el

crítico, pueden convencer el descubrimiento de coincidencias entre el enredo de Le Jeu du guetteur y el teatro basado en el engaño del marido, de tanta fortuna en el teatro cómico o serio de los últimos cien años (El Sol [2]), o entre la figura de Rutebeuf y la imagen contemporánea del escritor en conflicto con su sociedad (El Sol [2]).

Desde otro punto de vista, la trascendencia histórica de las piezas tenía una base sólida en su significado de puntos de arranque de géneros de glorioso porvenir. Le Jeu de Robin et Marion fue exaltada especialmente por anunciar a la vez la ópera cómica y el teatro pastoril (ABC, La Epoca y El Sol [1]), llegando a serle dedicado un largo artículo para desarrollar ésta y otras cuestiones de la obra⁵. Adolfo Salazar la situó en dicho ensayo en un ambiente de amor cortés de cuyo dominio escapaban a veces los caballeros para cortejar a las villanas con éxito variable, pero siempre con una consecuencia de aire fresco para la composición, llamada pastourelle (pastorela). Esta podía ser lírico-narrativa o dramática, como el juego de Adam de la Halle, el cual recordaba las églogas de Juan del Encina y Lucas Fernández, también por el empleo de la música.

La diferencia principal radicaría en que la evolución del género había hecho disminuir el peso del folclore, más decisivo en Robin et Marion que en los castellanos, quienes fueron citados además varias veces como una referencia

familiar de dramaturgia aún medieval comparable a la creación del poeta de Arras, mientras que las piezas religiosas (las protagonizadas por Adán y Eva y Teófilo) parecieron precedentes de los autos sacramentales españoles (ABC, El Debate, La Epoca y La Voz [1]), a lo que se añadió, en el caso de Le Miracle de Théophile y en un plano más internacional, que era una muestra precoz del tema de Fausto (ABC y La Epoca). A este propósito, Díez-Canedo (El Sol [1]) fue el único en aludir a la coincidencia temática de esta obra con uno de los Milagros de Nuestra Señora, de Gonzalo de Berceo.

Aparte del repaso de su paralelismo con formas teatrales posteriores, las cinco piezas representadas no fueron analizadas demasiado en sí mismas. Todo lo más, se narró su argumento. Esto no supone que no se consideraran valiosas más allá de el puesto honroso ocupado en la historia del teatro occidental, pues todos elogiaron su frescura, su vivacidad inmarcesible..., sino que interesó más bien el fenómeno dramático de la Edad Media en su conjunto. Los "Théophilien" habían conferido una convincente realidad a unos usos escénicos olvidados hacía siglos y habían servido así de lección práctica contra la rutina del teatro a la italiana. No era otro el sentido de una frase de Díez-Canedo que podría sintetizar su visita a Madrid, a saber: "a lo moderno por lo más antiguo"⁶.

2.2.1.1.2. EL TEATRO CLASICISTA:

La tendencia tradicional en España a creer que los dramaturgos clásicos franceses, desde Pierre Corneille hasta los epígonos del siglo XVIII, eran diametralmente ajenos a la evolución natural de la escena española encontró una confirmación dolorosa en el Madrid de entreguerras. Salvo dos comedias de Molière (seudónimo de Jean-Baptiste Poquelin), ninguna traducción de los clásicos franceses por excelencia subió a las tablas de la escena comercial en Madrid, debiéndose a la política de difusión de patrimonio propio de las compañías francesas el que la minoría que conocía su lengua pudiese disfrutar de piezas tan importantes en la historia del teatro como Phèdre (1677), de Jean Racine, Le Misanthrope (1666), del mismo Molière, y Le Jeu de l'amour et du hasard (1730), de Pierre Carlet de Marivaux. Pero ni siquiera entonces se disiparon los prejuicios contra el galoclasicismo estigmatizado por los eruditos nacionalistas, pues entre los elogios generalizados de la crítica se puede oír alguna que otra opinión condenatoria o, simplemente, limitadora de su vigencia. Esto ocurrió sobre todo cuando se hubo de comentar la única muestra de género trágico que llegó a Madrid, la ya citada Phèdre.

El estreno de la última tragedia de tema profano de Racine tuvo lugar el 6 de marzo de 1922, en el teatro de la

Princesa, durante la visita de la compañía dirigida por Aurélien Lugné-Poë y liderada por Marie Thérèse Piérat, una gran actriz que desempeñó magistralmente el papel de 'Phèdre', con una naturalidad compatible con la elevación de tono de la obra y sin caer en excesos declamatorios ni complacerse en una expresión patética, según las recensiones del estreno⁷. Los críticos no pretendieron juzgar una obra suficientemente prestigiosa, aunque bajo la repetición de conceptos eruditos apareció de forma más o menos velada el gusto personal. El prejuicio contra el presunto envaramiento retórico de la escritura de Racine fue explícito en las palabras del crítico de El Mundo, quien acudió al "verismo de nuestros grandes clásicos" para afirmar que para los españoles tenían del teatro antiguo un concepto muy diferente "a la exagerada hinchazón, al insoportable hipérbaton [sic!] de la tragedia raciniana".

Otros comentaristas no se atrevieron a tanto. Sólo dejaron entrever que las diferencias de la protagonista respecto de sus encarnaciones antiguas (Eurípides y Séneca) eran imputables a la presión de un medio social poco amigo de los vuelos de la libertad creadora. Para Rafael Marquina, Racine era el creador de la "comedia de amor", sentimiento que habría desentrañado en Phèdre, pero las exigencias de su tiempo habían envuelto su intriga pasional con las rigideces de la forma trágica y habían debilitado la violencia mítica de

la fábula al obligarle a mostrar el castigo del vicio (Heraldo de Madrid). Critilo suscribió implícitamente esa idea cuando afirmó que la conversión de Fedra en un personaje moralmente digno se debía a que el auditorio noble de la obra no habría permitido el envilecimiento de una princesa (España). Sin embargo, la tragedia parecía ser una de las que menos revelaban los convencionalismos de su época, por razón de su "realismo psicológico" (La Correspondencia de España y La Epoca), evidente en el combate interno que entabla la heroína para ahogar la pasión fatal que siente como contraria a los imperativos de su conciencia (El Sol). A diferencia de la Fedra antigua, la de Racine siente unos remordimientos que enriquecen, humanizándolo (El Debate y El Sol), el perfil de su carácter en conflicto y la acercan a una concepción cristiana, que fue precisamente el rasgo distintivo mencionado más veces en las reseñas (El Debate, La Epoca, Heraldo de Madrid, Informaciones y El Sol). El personaje raciniano pareció acercarse así a la sensibilidad moderna:

Racine está más cerca de nosotros de lo que parece. En su realismo psicológico, en su artística sobriedad, en su pasión que se traduce en movimiento dramático y no en declamaciones líricas, hay anticipaciones de nuestro ideal de teatro. (La Epoca).

Esto es, un ideal que huía por igual de la brillantez exclusivamente retórica de ciertos autores modernistas (de ahí la alusión a las "declamaciones líricas") y a la sequedad de

la prosa analítica del tipo de drama posnaturalista aún hegemónico, contra el cual la obra del clásico francés suponía un dechado de equilibrio entre la creación de caracteres palpitantes y la belleza formal del estilo, reconocida por casi todas las recensiones, y por el que Racine había situado a aquellos figuras dramáticas en la perspectiva eterna del arte (El Sol). Desgraciadamente, la reconocida lección de buen teatro que Phèdre había supuesto no encontró una continuación más efectiva por medio de un estreno de Racine en castellano. La traducción de Juan Chabás de Bérénice, publicada en 1934⁸, no salió de las páginas del libro en los tres años restantes del período⁹.

Las causas del ostracismo madrileño de Racine, aún mayor en el caso de un Pierre Corneille ignorado, no pueden achacarse sólo a una "xenofobia" denunciada por Andrenio (La Epoca) y que resulta clara en algunos críticos. Pudo influir también el hecho de que, aun existiendo un público suficiente para una representación puntual en la lengua original, la mayoría de los espectadores no estaban dispuestos a realizar el esfuerzo de contextualización histórica que facilitase la recepción de estos clásicos que, evidentemente, no estaban favorecidos por el prestigio nacional de la tradición propia. Aunque el trabajo personal de Francisco Morano garantizó el éxito de la segunda comedia de Molière traducida (El avaro), el pataleo con fue saludada la primera de ellas, El médico a

la fuerza, no era demasiado alentadora para aquellos que creían que no tenía por qué existir una incompatibilidad intrínseca entre el teatro clásico francés y el público madrileño, tal como afirmaban los galófobos, y, por tanto, tampoco serviría de gran estímulo para poder estrenar muestras del género trágico, más difícil.

El cuidado con el que había sido proyectado el espectáculo hizo augurar que el estreno de El médico a la fuerza (Le Médecin malgré lui, 1666), de Molière, el 31 de octubre de 1919 en el Eslava, iba a ser una fiesta de arte que el público apreciaría. No en vano Martínez Sierra, director de la compañía del mismo nombre, había confiado la escenografía a Manuel Fontanals, quien realizó un trabajo que elogiaron todos los críticos¹⁰. Además, en vez de ponerse en escena la adaptación moratiniana El médico a palos¹¹, se dio a conocer una traducción aceptablemente fiel¹² realizada por Tomás Borrás. Sin embargo, la reacción del público fue ruidosamente negativa, sobre todo cuando por un accidente se apagaron las luces del escenario en plena representación y hubo de recurrirse a las velas. Los cronistas condenaron airadamente la actitud de los espectadores, excepto el de El Mundo, quien dijo que la obra no podía interesar a nadie, por ser demasiado conocida. A esta impresión cabe aducir que no parece que el público manifestase su cansancio de una farsa que todos los

indicios hacen suponer que fue recibida como si de una novedad contemporánea se tratase¹³.

Algunas recensiones añadieron a la indignación común por el gran fracaso de Molière, una búsqueda de razones del desvío de los madrileños del contexto universal de aplausos al comediógrafo francés. Para Aznar Navarro (La Correspondencia de España), la responsabilidad se repartía entre Tomás Borrás y Martínez Sierra, por haber ofrecido ambos la obra a un público, el del Eslava, acostumbrado a obras de mucho menor fuste literario; a José Isbert, por una interpretación deficiente del papel de 'Sganarelle', opinión ésta que contrasta con las alabanzas que le tributaron otros críticos del estreno, y a la luz, que produjo un mal efecto para los presentes, pese a que la iluminación con velas hizo el escenario más sugestivo (El Sol).

Según Manuel Machado, una conferencia previa al estreno hubiera concitado el respeto hacia el clásico, lo que planteaba implícitamente la cuestión de su vigencia sin el apoyo de un prestigio heredado, con respuesta negativa de Arturo Mori cuando recordó la caída de El médico a la fuerza al comentar de la reposición de El médico a palos¹⁴. La obra debía haberse refundido para adaptarla a los gustos de un público cuyas costumbres e ideas diferían mucho de aquellas de los que aplaudieron por primera vez a Molière, o bien debía

haberse estrenado en un teatro íntimo, con unos espectadores atentos al carácter más artístico que lúdico de la iniciativa.

Por el contrario, los cronistas de El Sol y La Tribuna destacaron los valores intemporales de la farsa rechazada en la capital española. Para el primero, lo principal era el carácter humano de la sátira, cuyo aire grotesco no hacía sino recalcar el alcance de un ejemplo contra la vanidad. José Castellón fue el que, desde La Tribuna, defendió con más ahínco su actualidad permanente, citando escenas de El médico a la fuerza como ilustración de los conceptos de lo cómico de Immanuel Kant y Henri Bergson y subrayando la universalidad de la sátira molieresca ejercida contra la tendencia a dejarse impresionar por la fama y la consecuencia de tal engaño, que sería el crecimiento del error por la persistencia de una fe equivocada, todo desarrollado con un eficaz procedimiento dramático basado en apariencias de ingenuidad. Además, Molière se había movido sólo en un plano de pensamiento de hombre medio, sin llevar a escena una ideología profunda y difícil de comprender, es decir, era un autor compatible con el afán de diversión ligera del público español, el cual, según Castellón, podía tener cierta disculpa si rechazaba la densidad simbólica y cerebral de un autor nórdico, pero que no tenía ninguna al no comprender un sentido de la comedia cercano al del teatro áureo de España, como sugerían los

préstamos molierescos tomados a obras de Lope de Vega, Agustín Moreto y otros.

El fracaso de El médico a la fuerza disuadió de intentar el estreno de una versión nueva de Molière durante unos años. No obstante, los críticos tuvieron la oportunidad de juzgar al autor francés en un teatro de Madrid sin el condicionamiento de la actitud del público corriente. La ocasión llegó cuando la actriz de la Comédie-Française Cécile Sorel ofreció un ciclo de representaciones de obras puestas en escena en aquella institución, verdadera casa de los clásicos, entre las que no podía faltar un ejemplo del predilecto Molière. La comedia elegida fue Le Misanthrope, presentada el 9 de mayo de 1923, en el teatro de la Princesa. Las recensiones del espectáculo¹⁵ transmitieron el agradecimiento de los críticos por el buen trabajo interpretativo de la actriz en su papel de 'Célimène' y, sobre todo, por el acierto de la elección, tanto más por cuanto se trataba de una obra que había subido muy pocas veces a los escenarios españoles, según José Alsina (El Sol), quien atribuyó aquella ausencia a la complejidad de los caracteres actuantes en Le Misanthrope, quienes contrastaban con los personajes hechos de una pieza de la tradición dramática española. Negó asimismo que esa comedia pudiera merecer la imputación sufrida por Phèdre, de Racine, y Le Médecin malgré lui, del mismo Molière, de interés limitado por razón de su envoltorio formal tan clásicamente francés y

de su inserción en un ambiente aristocrático tan alejado del propio del siglo XX. Al contrario, la obra estrenada por la Sorel destacaba en la producción de su autor por su universalidad, apoyada ésta en lo que sus personajes tienen de creíbles (La Epoca y El Sol, entre otros).

La verdad de los caracteres fue, a propósito, el aspecto aludido por todos los críticos del estreno como fundamento de su calidad artística, especialmente la de los protagonistas 'Alceste' y 'Célimène' colocados en duelo de concepciones de la convivencia, "entre las convenciones sociales y el buen sentido" (ABC). El choque de ambas realzaba las figuras, sobre todo la del misántropo, haciendo aflorar tendencias comunes, o al menos comprensibles, a todos los seres humanos en relación con una sociedad sentida como imperfecta, manifestadas con tal intensidad en el marco de su vida que su personalidad resultaba inconfundible y llegaba a adquirir la fuerza de un símbolo, con la diferencia respecto de otros prototipos como 'Tartuffe' y 'Harpagon' de que la misantropía no se convertía en ejercicio monomaniaco y, por tanto, salvaba a 'Alceste' de ser una caricatura representativa pero abstracta (La Libertad y El Sol), gracias también a la emoción de un moderado patetismo (La Correspondencia de España).

La verdad psicológica estaba realzada, además, por la gracia espiritual del diálogo (El Liberal) y la sencillez de la intriga, que se supeditaba a la revelación de los

caracteres "con una acción natural, sin complicaciones añadidas ni efectismos teatralescos" (El Imparcial), entre los cuales el siglo XIX pondría de moda la presencia de un raisonneur o portavoz de las ideas del dramaturgo, ausente por fortuna de la obra molieresca (La Epoca). La conclusión lógica de la crítica fue que Le Misanthrope era, si no la obra maestra de Molière (ABC, El Debate, Heraldo de Madrid, La Tribuna y La Voz), sí una de las mejores suyas.

Una posición también sobresaliente en la jerarquía de comedias molierescas fue otorgada a El avaro (L'Avare, 1668) en las recensiones publicadas¹⁶ tras su estreno por la "Cía. dramática Francisco Morano", el 12 de enero de 1927 en el teatro de La Latina, en adaptación relativamente libre (la obra pasó de cinco actos a tres y sufrió diversos cortes) de Cristóbal de Castro y Ramón de Román. Los espectadores aplaudieron mucho el espectáculo y acudieron a verlo bastantes noches, lo cual no significó que Molière fuese aceptado por fin por el público madrileño tras la experiencia de El médico a la fuerza. Los testimonios nos hacen creer que el mérito mayor del triunfo correspondió a Francisco Morano y los actores que le secundaban formando un conjunto irreprochable. En efecto, los críticos dedicaron poco espacio a la comedia de Molière, de la que se habló en términos elogiosos muy parecidos a los dedicados a Le Misanthrope, sin el esfuerzo hermenéutico de entonces, mientras que se refirieron a la

maestría del actor, que había elegido El avaro para su beneficio. Entre las descripciones de un trabajo comparable al de los divos franceses que solían resucitar a Molière (Heraldo de Madrid), Enrique Díez-Canedo destacó su buen entendimiento del matiz fundamental de los personajes de aquel dramaturgo, la fusión de lo satírico y lo emocional, lo que aseguraba su hondura por debajo de la comicidad superficial aparente (El Liberal):

Francisco Morano ve en El avaro la línea fronteriza de lo cómico y lo trágico, en que Molière logra sus victorias mayores. Sabe comunicar al personaje, con lo ruin del vicio, lo poderoso de la pasión, sin anteponer a los efectos cómicos, razón principal de su obra, sus posibilidades dramáticas, ni olvidar éstas por aquéllas. (El Sol).

Hasta qué punto el intérprete eclipsó la obra puede observarse en el mismo párrafo, que equivale al pasaje más directamente analítico en el conjunto de la recensión. Pero Canedo no fue el único en hablar de El avaro en función del actor principal. Entre otros, Luis Bejarano aludió a la hondura del contenido de la obra ocultado por la superficialidad aparente de su comicidad con el fin de encarecer la dificultad para un actor de expresar al tiempo sus distintos planos (El Liberal)._____

Sólo dos críticos hicieron comentarios relativamente originales sobre la obra, es decir, yendo más allá de las reseñas de Le Misanthrope y situando ambos la pieza en el

contexto del teatro contemporáneo. Melchor Fernández Almagro vio en su estreno un ejemplo de humor lleno de "realidad psicológica" frente al astracán (La Epoca) y Luis Bejarano relacionó Molière con tendencias del teatro renovador, lo cual no parecieron haberlo percibido otros críticos, a pesar de que ya se había mencionado el dechado molieresco con ocasión después del estreno en 1925 de Knock, de Jules Romain (v.i.):

[...] la transformación que apunta en el teatro, las nuevas normas del teatro, el teatro de vanguardia, viene orientada en ese sentido de farsa, de ironía, de realidad en caricatura -caricatura en la forma, realidades vivas en la entraña- de la que es arquetipo El avaro. (El Liberal).

La parquedad de los pronunciamientos en torno a esta comedia fue aún mayor cuando fue representada en la lengua original por la compañía del suizo de expresión francesa Jean Bard, el 14 de diciembre de 1935, en el Instituto Francés¹⁷. Sólo el ABC¹⁸ se ocupó con cierto detenimiento de ese estreno, aunque el autor de la reseña se limitó a señalar que la compañía conseguía reproducir el espíritu alegre de la obra y a evocar momentos de la comedia, con un lamento por su desenlace de "comedia burguesa y casera"... Tampoco tuvo mucho mejor suerte la representación por el mismo grupo y en idéntica sede de la única obra de Marivaux que subió a la escena en Madrid en el período, Le Jeu de l'amour et du hasard, el 12 de diciembre de 1935. Las dos únicas recensiones¹⁹ situaron al dramaturgo en la evolución

dieciochesca de la comedia clásica, en la que Marivaux habría sustituido la risa de Molière por la pintura irónica de "un dulce ambiente de amable convencionalismo y de mentira hermosa" (ABC) y, según Luis Araujo-Costa (La Epoca), la delineación de caracteres por la expresión sutil de momentos psicológicos, siendo el amor la vivencia protagonista, siempre con menor calidad que Molière y sin demasiada vigencia:

Fuera de la historia del teatro francés [...] no es tan fácil gustar en 1935 la comedia [...]. Los espectadores juzgan todo aquello inocente. (La Epoca).

Si recordamos que Marivaux fue obteniendo cada vez mayor prestigio en la época de entreguerras en una tendencia que no tiene visos de detenerse (es uno de los dramaturgos anteriores al siglo XX más representados en Francia), nos podremos hacer una idea no sólo de la escasa perspicacia de un crítico determinado sino también de la miopía con que fue visto, en general, el teatro clásico francés en Madrid.

Incluso un examen somero sugiere un panorama en el que primaron en medida variable el desinterés, los prejuicios y la pereza que impidió a la mayoría mirar a aquellos autores con ojos modernos en lugar de continuar una tradición erudita ya vieja, a cuya autoridad se recurrió incluso (así, en varias reseñas Marcelino Menéndez y Pelayo certificó la universalidad de Molière). No se intentó distinguir, salvo en algunas reseñas aludidas a su tiempo, la posible aportación de un

Molière, de un Racine y mucho menos de un Marivaux, al surgimiento de un teatro moderno, ni tampoco hubo una labor de promoción suficiente para convencer al público de que los dramaturgos clásicos españoles no eran siempre preferibles a los extranjeros. En cierto modo, puede afirmarse que el teatro clásico francés se integró en el panorama de la escena de Madrid de un modo más postizo que otra cosa. Dejando aparte las reacciones del público, el hecho de que se prestara la mayor atención crítica a las representaciones de Phèdre y Le Misanthrope y no a las de El médico a la fuerza y El avaro, tal vez podría interpretarse como un indicio de que los comentaristas vieron a sus autores como algo ajeno a las vicisitudes del teatro en España. Las palabras de Rafael Marquina en el Heraldo de Madrid²⁰ referidas a Molière, "no hay en España ni admiración ni simpatía por el gran clásico francés", son de validez general, e incluso son más apropiadas para los otros dramaturgos famosos de su escuela. Al fin y al cabo, el autor de Tartuffe fue representado en español y editado con alguna frecuencia²¹. A los demás les cupo pocas veces el consuelo siquiera de la publicación²².

2.2.1.1.3. LOS DRAMATURGOS ROMANTICOS:

Frente a las reticencias sufridas tradicionalmente por los autores clasicistas franceses, los románticos habían sido acogidos con simpatía desde muy pronto. Los artículos literarios de Mariano José de Larra pueden servir de testimonio del triunfo temprano de las obras de Victor Hugo y Alexandre Dumas, cuya influencia sobre los dramaturgos españoles coetáneos no ofrece la menor duda. Esta fama no se apagó en los años siguientes, aunque el avance de las teorías teatrales de la pièce bien faite y, posteriormente, del Naturalismo, hubo de restarles protagonismo, que les sería devuelto en parte con el surgimiento de brotes neorrománticos, como el que supuso la imitación hugoliana de Edmond Rostand y de sus seguidores románicos (Sem Benelli, en Italia; varios modernistas españoles; Júlio Dantas, en Portugal, etc.).

A ese revival conservador sucedieron unas lecturas del Romanticismo teatral más acordes con el espíritu de las vanguardias. En los años 20 y 30, con la excusa de la celebración del centenario de las fechas más significativas de aquella movimiento, éste se puso de moda en función del carácter revolucionario respecto de la literatura y la escena vigentes que se le atribuía y de su semejanza tanto en sus concepciones teóricas como en lo trabajoso de su consagración

con la situación del teatro renovador en las décadas correspondientes del siglo XX.

La dramaturgia romántica era una especie de estímulo en la batalla teatral vanguardista contra un pasado también de teatro normativo y prácticamente fosilizado, realista y respetuoso de la carpintería, en nombre de una imaginación y libertad estructural que, justamente, tenía precedentes muy claros en algunos escritores románticos cuyo teatro poco convencional fue apreciado con más justicia en estos años hasta convertirse en el de mejor porvenir: sobre todo las comedias y proverbios de Alfred de Musset y las piezas finamente irónicas de Prosper Mérimée, pero también el sobrio Alfred de Vigny y los experimentos de teatro en libertad de Víctor Hugo, fueron repuestos, y en algún caso estrenados, con éxito, tanto en escenarios de vanguardia como en la misma Comédie-Française. Se tuvo así una visión adecuada de la multiplicidad de experimentos intentados por esos grandes nombres, lo que hubo de favorecer el surgimiento de una imagen más acorde con los intereses de los escritores contemporáneos que la de un Romanticismo historicista y retórico puesto en circulación por los dramas de Hugo más conocidos, desde Hernani (1830) hasta Ruy Blas (1838).

Las conmemoraciones y la revalorización en marcha del teatro romántico francés no pasaron desapercibidas en España. Críticos y profesionales de la escena se hicieron eco del

fenómeno en sus publicaciones y montajes, con un sentido más conservador que en el país vecino. Salvo un estreno de Mérimée, el único autor que accedió a un teatro comercial en castellano fue Victor Hugo con algunas de sus obras anteriores al fracaso de Les Burgraves (1843). Musset llegó en su lengua y con poca repercusión crítica, mientras Vigny quedaba marginado. La recepción indirecta ofrece un panorama más interesante. Sendos ensayos de Critilo y Cipriano Rivas Cherif comentaron con relativa amplitud la primera entrada en la Comédie-Française de Mangeront-ils?, la obra principal del Théâtre en liberté (edición póstuma definitiva en 1886), de Hugo, y la reposición en dicho escenario de Chatterton (1835), de Alfred de Vigny²³, señalando ambos la importancia inconformista en el panorama de las dos puestas en escena, la primera como lección de que el impulso poético valía más que una superstición de métier que la había condenado durante años a la mera lectura y la segunda como indicio de un remozamiento ejemplar del repertorio de un teatro de Estado.

La producción dramática de Musset también fue objeto de comentarios, entre los que podemos destacar dos. José Alsina le dedicó un artículo de su serie "El teatro retrospectivo"²⁴, en el cual el aniversario romántico celebrado era el del centenario de la publicación de Lorenzaccio en el volumen Un Spectacle dans un fauteuil (1833), donde permaneció hasta su estreno en 1896 por Sarah

Bernhardt. Alsina recalcó la modernidad del teatro de Musset, sobre todo de sus comedias, por la visión poética que llenaba de significación y de verdad humanas los vuelos de su imaginación sentimental.

Más extenso y rico en sugerencias es el segundo comentario a que aludiremos, escrito por Pedro Salinas a guisa de prólogo de una traducción suya de varias comedias de Musset²⁵. El autor de La voz a ti debida (1933) debió de sentirse muy atraído por alguien a quien se consideraba "el poeta del amor" del Romanticismo. Esa es precisamente la vertiente privilegiada por Salinas, quien, dejando aparte una reflexión sobre el poder y el mal como es Lorenzaccio, vio en la producción de Musset un estudio de los rostros diversos del amor efectuado desde una perspectiva autobiográfica y ambigua, ya que en sus personajes había mucho de él mismo, pero la exaltación del sentimiento erótico se resolvía a menudo en escarnecimiento, como un reflejo de sus relaciones atormentadas con Aurore Dupin (George Sand). Salinas se refirió también a las circunstancias de creación del teatro de Musset. Como el fracaso del estreno de La Nuit vénitienne (1830) le disuadió de escribir para la representación en primera instancia, sus piezas fueron surgiendo al arbitrio de su libre conciencia artística. Esto explicaba unas características muy bien sintetizadas en el "Prólogo" que nos ocupa:

De ese modo vino a ser el suyo un teatro de ilusión, de decoraciones vagas y fantásticas, donde el tiempo y el lugar son delicadas alusiones y no llegan nunca a imponerse a la única ley de estas obras: el capricho de la fantasía. Y sobre este fondo irreal ambulan los personajes, no el hombre y la mujer con la total evidencia de un carácter humano estudiado en su profunda complejidad, sino figuras humanas, figuras de hombre y mujer que salen a escena llevando graciosamente, como una anforilla, una gracia o un ridículo, una pasión ingenua y conmovedora o un ampuloso y recargado gesto de pedantería. Estas gentes dicen sus pensamientos y hablan de sus cosas con un lenguaje tan poco real y concreto como el ambiente, largas metáforas y sutiles ingeniosidades que, a veces, se adelgazan hasta llegar al extremo conceptuoso. (pp. 5-6).

La riqueza de matices de la acción y, sobre todo, del lenguaje de estas comedias las hacían más apropiadas para la lectura que para la representación, pues en el escenario era difícil percibir muchos de sus detalles significativos, en la opinión de Salinas, el cual quería justificar de tal modo una edición no ligada a la práctica teatral. Así pues, Musset siguió siendo considerado en España, incluso por un intelectual culto, como un dramaturgo para el público lector y, como tal, fueron publicadas versiones de sus piezas más famosas en un número sólo superado por Victor Hugo²⁶.

Sin embargo, el valor teatral de la producción dramática de Musset no podía ponerse tan alegremente en duda tras sus sucesivos redescubrimientos en Francia, que no pudieron ser ignorados porque algunas de las piezas del autor de Lorenzaccio fueron incluidas en el programa de representaciones de compañías francesas de visita en Madrid.

En primer lugar, Galas Karsenty estrenaron el 30 de abril de 1930, en el Español, la juvenil A quoi rêvent les jeunes filles, publicada en Un Spectacle dans un fauteuil (1833) y no estrenada íntegramente hasta el 21 de abril de 1926 en la Comédie-Française por Madeleine Renaud, la misma actriz que la interpretó en la capital de España²⁷, un día antes del estreno por la misma compañía en una misma función de otras dos comedias del autor, Les Caprices de Marianne y La Nuit de Mai (1876). Más tarde, el 24 de febrero de 1931, la "Cía. Robinne-Alexandre" presentó en el Alkázar el "proverbio" Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée (publicado en 1845 y estrenado en 1848).

Como si no entrasen en la competencia de críticos de la escena, ninguna de ellas tuvo una recepción acorde en lo más mínimo con su calidad dramática. Sólo Melchor Fernández Almagro²⁸ y Bernardo G. de Candamo²⁹ se apartaron un poco de la tónica general de elogios imprecisos de los demás cronistas (lirismo, delicadeza, elegancia, fantasía, gracia...) cuando el primero contrapuso la sensibilidad refinada y sutil de Musset al afán de grandiosidad retórica de Victor Hugo, y Candamo recalcó su carácter de precursor del mejor teatro vanguardista:

Romanticismo, pero con un avance a nuevas modalidades, a fórmulas escénicas en que la sensiblería va desintegrándose de la labor artística y queda finamente estilizada la idea, sin más atavíos que los

puramente indispensables del diálogo, que en estas comedias es magnífico de ingenio.

Tampoco tuvo demasiada fortuna en cuanto a su exégesis otro dramaturgo romántico, Prosper Mérimée, cuyo destino sobre las tablas había sido semejante al del autor de Lorenzaccio. Hasta el gran éxito de Le Carrosse du Saint-Sacrément en el Vieux-Colombier, puesta en escena por Copeau (5-III-1920), no empezaron a ser apreciadas como propuestas teatrales las piezas publicadas junto con Le Carrosse... en la recopilación Théâtre de Clara Gazul (2ª edición definitiva en 1926)³⁰. Fue precisamente esta obra la llevada a las tablas en Madrid, con el título de La carroza del Santísimo, el 17 de junio de 1931, en el teatro Muñoz Seca, por la "Cía Irene López Heredia", que la repuso en el mismo local el 7 de octubre de 1931, sin éxito de público en las representaciones subsiguientes. El hecho de que su traductor fuese Manuel Azaña, entonces ministro de la Guerra, y que la obra alternase con la polémica Farsa y licencia de la reina castiza, de Valle-Inclán³¹, también puesta en escena en el Muñoz Seca por Irene López Heredia, pudo contribuir a la ideologización de algunas de las recensiones del estreno³², pese a la advertencia previa de que el sainete ("saynète") de Mérimée había sido estrenado en Argentina con anterioridad al nombramiento de Azaña³³. De cualquier modo, la prensa conservadora lo encontró condenable por razón de la pintura

presuntamente desairada de la administración virreinal española en el siglo XVIII (Informaciones y La Nación) y, sobre todo, por el volterianismo de una burla irónica de la actitud interesada del clero, interpretada como si fuera un ataque contra la religión por los críticos de ABC, El Debate, La Epoca y La Nación, quienes señalaron que la irreverencia era tanto más peligrosa por cuanto se presentaba con una apariencia inocente y no se advertía a primera vista (La Epoca).

Los periódicos más a la izquierda soslayaron en general la cuestión del objeto de la sátira, con la excepción de Arturo Mori, que vio en la obra "un poco de aquella España colonial que imponía sus colorismos, a fuerza de injusticias" (El Liberal), limitándose a subrayar la gracia fina del diálogo y la justeza del ambiente, cualidades que no habían dejado de ser reconocidas por la crítica conservadora misma. A ellas se sumaba la agilidad del diálogo, que disimulaba con la simpatía derrochada en él por los personajes la lentitud de una acción apoyada casi enteramente en la narración de sucesos ocurridos fuera del escenario (Heraldo de Madrid y El Sol). Por lo demás, no se consideró que tuviera una "gran trascendencia dramática" (El Imparcial) más allá de la ligereza agradable de una forma cómica menor, aunque el recuerdo de sus vicisitudes escénicas desde el fracaso del estreno original en 1850 hasta la consagración reciente llevó

a Díez-Canedo y Fernández Almagro (El Sol y La Voz, respectivamente) a plantearse la vitalidad de un teatro tenido por literario, que, de todos modos, siguió corriendo como lectura.

En 1933, apareció la traducción de todo el Théâtre de Clara Gazul, más La Famille de Carvajal, por Luis Cernuda³⁴, que saludaría luego José Alsina en un buen artículo³⁵. Explicó en él la atribución a 'Clara Gazul' por la timidez del verdadero autor a la hora de presentar unas piezas tan renovadoras que se han podido interpretar como parodias del Romanticismo teatral aún por consagrar y por el reconocimiento de su deuda para con la cultura española. De las obras incluidas en la recopilación, Alsina manifestó su preferencia por Los españoles en Dinamarca (Les Espagnols en Danemarck) y por las dos partes de Inés Mendo (Inès Mendo), pero elogió a todas por el humor de los diálogos, que en las piezas de carácter trágico introducía un distanciamiento opuesto a las implicaciones melodramáticas de otros dramaturgos románticos más populares en su tiempo, propiciando así la abundancia de sentidos:

Por lo demás, aquella suma de jovialidad y melancolías que unas veces marchan completamente separadas y otras se entremezclan y contraponen místicamente, junto al ímpetu juvenil y los desmayos mismos, refrenados unos y otros por su temperamento crítico, prestan al Teatro de Clara Gazul [...] una complejidad rebotante de interés.

Esta valoración de 1934 es una muestra del cambio hacia la perspectiva moderna de aquel teatro que se había ido produciendo a lo largo del período, de forma paralela a lo ocurrido con Musset. El contraste es grande con otro texto de 1920, publicado en la revista La Pluma, en el que un crítico francés examinó la producción completa de Mérimée, sin olvidarse de su teatro³⁶, escribiendo que éste "hoy ofrece mediano interés" (p. 248), salvo L'Occasion y Le Carrosse du Saint-Sacrément.

Esta recuperación incipiente de dramaturgos románticos marginados no fue la única consecuencia del centenario de la primera revolución literaria del siglo XIX. Las obras que habían mantenido su prestigio escénico desde la época de su estreno también fueron retomadas, aunando su atractivo popular al respeto de los intelectuales³⁷. Entre ellas destacan las del primer Victor Hugo, ya que se estrenaron cuatro en forma de adaptaciones más o menos libres, de las que la pieza que tuvo mayor resonancia crítica, Hernani, fue representada como una suerte de homenaje en el marco del centenario del Romanticismo. Hugo fue asimismo el centro de la conmemoración, por razones históricas obvias. Entre los artículos publicados en dicha efemérides, uno de los más extensos fue el de Ricardo Baeza en Revista de Occidente³⁸, en el cual evocó la "batalla de Hernani" (25-II-1830) con todo lujo de detalles y en forma anovelada. La nostalgia de una época en que la

literatura era capaz de suscitar entusiasmos colectivos baña todo el ensayo más que la admiración hacia el teatro de Hugo y lo que éste representaba. De hecho, Baeza aceptó la idea corriente de que el creador de la La Légende des siècles era un genio, pero no quiso dejar de considerarlo un mal escritor de teatro, a causa de la debilidad estructural de sus dramas, sus excesos argumentales y un estilo ampuloso que no llegaba a ser salvado por algunos versos sobresalientes. Tampoco el movimiento romántico encontró gracia a sus ojos. El hecho de que hubiera devuelto a la literatura y el arte "una feliz indeterminación" que permitía la exploración continua de nuevos caminos no compensaba su inferioridad moral respecto del Clasicismo³⁹:

[...] el principio central del artista clásico es su inquebratable adhesión a la verdad de las cosas, a su realidad sustantiva: objetividad en suma; del mismo modo que el vicio cardinal del romántico será su desaforado subjetivismo, la hipertrofia del yo y esa singular aberración de la originalidad, sintomática de todos los movimientos que hemos convenido en llamar de vanguardia, todos ellos rabiosamente románticos. (p. 227).

Independientemente de la postura particular del crítico, resulta interesante destacar que fue consciente la analogía a que aludimos al principio del apartado entre la lucha decimonónica entre clásicos y románticos y la librada en los años de redacción del artículo entre los realistas y los partidarios de la renovación vanguardista. Por ello, también fue tomada muy en cuenta como digna de recuerdo la publicación

del "prefacio" de Cromwell (1827), también de Victor Hugo. Al resumirlo en el ABC⁴⁰, y a pesar de afirmar su escasa entidad teórica, Enrique Gómez Carrillo resaltó su carácter de manifiesto históricamente fundamental, equiparable en todo a los lanzados por las distintas escuelas de la nueva literatura.

El carácter precursor de la figura literaria de Hugo no llegó a estimular, no obstante, el surgimiento de interpretaciones escénicas que procurasen un alineamiento paralelo con los experimentos renovadores. Por el contrario, las puestas en escena madrileñas de sus obras se inscribieron en un panorama conservador, hasta el punto de que la forma misma del original quedó oculta por unas adaptaciones que potenciaron todo aquello que en el teatro hugoliano coincidía con las modalidades aceptadas por el público. De esta manera, su ejemplo fue utilizado, en este caso, más para tranquilizar que para reproducir el efecto de innovación que dichos dramas había supuesto en su tiempo y por el que estaban siendo recordados. Además, el acercamiento de los dramas a los gustos de los espectadores so pretexto de eliminar lo viejo o lo poco dramático los simplificó hasta el punto de desvirtuarlos, pues fueron reducidos con la pérdida de su vigor oratorio y lírico al esqueleto de un movimiento exagerado de la acción. Sin embargo, la crítica respondió curiosamente de manera más positiva a las adaptaciones que a los propios originales.

El primer estreno de Hugo en el período, por la "Cía. cómico-dramática Emilio Portes" el 23 de junio de 1920, en el teatro Fuencarral, fue también el ejemplo más extremado de infidelidad de todas las versiones. Las diferencias entre La tragedia del bufón y su precedente Le Roi s'amuse (1832) son tantas que es plausible que los adaptadores, Diego San José y Enrique Reoyo, lo diesen como drama original, "escrito en verso sobre el pensamiento del de Víctor Hugo"⁴¹. Un resumen de los cambios figura en la recensión de La Correspondencia de España:

En lo esencial, La tragedia del bufón sigue paso a paso a Le roi s'amuse. La diferencia está en los accidentes. Han sido suprimidos personajes episódicos; ha sido aligerada la obra con la eliminación de escenas enteras y con la fusión de los que en Víctor Hugo son actos cuarto y quinto.

Además de las profundas innovaciones estructurales, desaparecieron las tiradas extensas en las que el autor había puesto lo mejor de su estilo y se substituyó éste por unos versos ágiles pero convencionales. Esto no impidió que se elogiara la versión⁴², especialmente por su final, en el que Reoyo y San José habían suprimido las escenas en que 'Triboulet' lamentaba la muerte errónea de su hija, demasiado largas y difusas en opinión de los cronistas de La Correspondencia de España y El Mundo. Por el contrario, el modelo francés no fue muy apreciado, aunque se reconoció su

valor histórico en la querella entre clásicos y románticos superpuesta a la de conservadores y liberales (El Debate)⁴³.

Las calificaciones de "melodrama de detonante truculencia guiñolesca" (El Mundo) y "cuadro histórico, desprovisto de grandeza" (El Sol) indican la radicalidad con que fue juzgada la obra, la cual, por otra parte, no fue estudiada con cierta amplitud más que por José Alsina (El Sol), quien vio que Le Roi s'amuse se organizaba en torno al contraste entre grandeza y degradación, bien de índole material (la acción pasa de desarrollarse en un medio palaciego a hacerlo en la guarida de 'Saltabadil' y sus aledaños), bien de carácter ético (el cinismo del bufón oculta la pureza de su afecto paternal), oposición que se resolvía en el descubrimiento de una virtud íntima que la corrupción cortesana había subvertido.

La recepción crítica de la siguiente obra estrenada de Hugo en el período, Amor de reina, fue semejante a la de La tragedia del bufón. La primera representación de aquel drama tuvo lugar también en 1920, el día dos de septiembre, en La Latina, por la "Cía. Francisco de Viu". Las recensiones⁴⁴ elogiaron también el trabajo del adaptador, Augusto Martínez Olmedilla, quien había seguido el texto original de Marie Tudor (1833) con bastante fidelidad, aunque acortándolo considerablemente al abreviar los desahogos sentimentales y retóricos de las distintas figuras⁴⁵, es decir, lo que algunos cronistas consideraron superfluo, mera hojarasca (El

Imparcial, El Liberal y La Tribuna), pero que podemos considerar, desde una perspectiva de hoy, como lo que confiere precisamente una vibración emocional a un drama que, sin esas expansiones, podía ser confundido con un melodrama efectista, tal como lo fue por la crítica madrileña del estreno.

El movimiento, los contrastes, las sorpresas y búsqueda del suspense caracterizaban a una obra en la que Hugo había demostrado una gran habilidad técnica, especialmente en la preparación del intrigante final (La Correspondencia de España, El Imparcial y La Tribuna), sin que por ello hubiese que reducirse el interés del drama a su construcción, pues el dramaturgo había imbuido a los personajes una intensidad pasional que acentuaba la oposición entre el elemento real y el plebeyo (como en Le Roi s'amuse y en el mismo contexto de lucha revolucionaria), además de hacer perdonable artísticamente el escaso respeto por la realidad histórica del reinado de la hija de Enrique VIII y Catalina de Aragón (La Correspondencia de España, El Debate, El Sol y La Tribuna). Esto no convertía a Marie Tudor en una obra maestra, pero matizaba un "exceso de teatralidad" (La Tribuna) que, a fin de cuentas, hacía de este drama un producto casi mecánico, y aún más en la adaptación de Olmedilla.

Para Tomás Borrás (La Voz), sus situaciones exaltadas e inverosímiles obedecían al procedimiento empleado por el Hugo para alcanzar la expresión de lo grande, entendido esto como

el efecto sobre el público de unas antítesis sumarias que conducían al héroe a su perdición por causa de unos errores ineludibles, fatales, con menosprecio evidente de la verosimilitud. La adscripción al género melodramático se presentaba como inevitable:

La psicología elementalísima de los personajes; el interés externo de la trama, interés puramente de argumento; el diálogo incisivo y brillante; los lugares de acción, mezcla de riquezas reales y de pobreza últimas; la luz exaltada de todo; la impresión de la grandeza de un medio desconocido; el apoyo de la leyenda de las cosas y no en su realidad; cuanto puede atesorar el melodrama mejor preparado, está en el teatro de Hugo.

Es discutible la licitud de reducir la dramaturgia de Hugo a los elementos más superficiales de su manera de escribir teatro. No obstante, esa recensión de Borrás interesa por la claridad con que transmite una impresión mayoritaria en la crítica, perceptible incluso al tratar del prestigioso Hernani. Este fue representado por primera vez en el período, el 1 de enero de 1925, en el teatro Español, por la "Cía. Guerrero-Díaz de Mendoza", que lo repondría dos veces, el 31 de enero de 1925 en La Latina y 12 de diciembre de 1925 en la Princesa. Las acusaciones de melodramatismo y artificiosidad volvieron a aparecer en las reseñas⁴⁶. Su fuerza emotiva, la grandeza de la acción o el lirismo de sus versos no bastaban para compensar una arquitectura convencional en la que las apariencias brillantes pretendían conferir a la acción llena de efectos un soplo trágico que la evolución del gusto había

ido disipando (El Debate, La Epoca, El Imparcial, Informaciones, El Liberal y La Voz).

Hernani no era más que una pieza de museo, cuyo estreno habían de agradecer los devotos del Romanticismo o, en general, los espectadores atentos a la historia del teatro (los mismos críticos citados últimamente, más el de Heraldo de Madrid), sin que su sintonía con "nuestra ideología de tantos siglos" (El Debate) o su aire de imitación de la comedia española áurea acercara mucho más el drama a la sensibilidad española. Para ello se creía en la necesidad de una adaptación cuidada que aligera Hernani del lastre de época, y eso es lo que habían llevado a cabo los firmantes de la versión, los hermanos Antonio y Manuel Machado y de Francisco Villaespesa, con buen éxito, según opinión casi unánime. Sólo Enrique Díez-Canedo (El Sol) puso reparos a la fusión de réplicas breves y a la práctica desaparición del monólogo de Carlos V ante la tumba de Carlomagno, lo que dejaba sin justificación psicológica la mutación brusca del carácter del joven y vividor rey de España transfigurado en emperador con sentido de su responsabilidad histórica, y Alejandro Miquis, por su parte, lamentó las supresiones y cambios introducidos porque no contribuían a la educación del público ni de los intérpretes, educación que podría permitir las representaciones de obras del pasado tal como nacieron (Diario

Universal), evitando así -se podría añadir- una recepción deformada por la pérdida del contexto⁴⁷.

¿Cómo podían descubrirse las potencialidades modernas de Hernani⁴⁸ si los Machado y Villaespesa parecían haber prolongado una modalidad de drama histórico cultivada por ellos mismos, reduciendo además los morceaux de bravoure típicos de aquel género en el Modernismo? En efecto, "la adaptación completa a nuestra manera de ver y sentir el teatro" (El Debate) se revelaba no sólo en la polimetría frente al alejandrino exclusivo del original y en la reducción al límite⁴⁹ de las tiradas a las que Hugo había confiado la expresión lírica y por extenso de la vida emocional de los personajes, en la línea de Corneille y Racine pese a las diferencias profundas de enfoque, sino también en la búsqueda de un verso cuyo sonido e imágenes pudieran indicar al público que se trataba de la sonora versificación teatral que estaba acostumbrado a oír, como en este ejemplo:

Doña Sol, mon amie!
Dites-moi, quand la nuit vous êtes endormie,
Calme, innocente et pure, et qu'un sommeil joyeux
Entrouvre votre bouche et du doigt clôt vos yeux.
Un ange vous dit-il combien vous êtes douce
Au malheureux que tout abandonne et repousse?

¡Oh, amor de mi vida, dime:
cuando inocente en tu lecho
descansas, cuando tus párpados
entorna plácido el sueño,
la roja flor de tus labios
suspirantes entreabriendo,
¿no te dice un ángel cómo
es tu cariño un consuelo
para el mísero a quien todos

abandonan con desprecio? (p. 10).

La alusión a la "roja flor de tus labios" banaliza con un tópico la exaltación amorosa de 'Hernani' en un fenómeno que afea una y otra vez el trabajo de los adaptadores. Donde ello puede tener efecto artístico más negativo es en las últimas escenas de la obra. Allí los acentos conmovedores que el amor truncado y la muerte próxima ponen en boca de 'Hernani' y 'Doña Sol' adquieren un carácter sumario en la traducción, que alberga además recursos retóricos manidos que contrastan con la vehemencia tanto más eficaz cuanto más sobria de los versos franceses. Véanse ambos finales:

DOÑA SOL

Voilà notre nuit de nocces commencée!
Je suis bien pâle, dis, pour une fiancée?

HERNANI

Ah!

DON RUY GOMEZ

La fatalité s'accomplit.

HERNANI

Désespoir!

O tourment! Doña Sol souffrir, et moi le voir!

DOÑA SOL

Calme-toi. Je suis mieux.- Vers de clartés nouvelles
Nous allons tout à l'heure ensemble ouvrir nos ailes.
Partons d'un vol égal vers un monde meilleur.
Un baiser seulement, un baiser!

Ils s'embrassent.

DON RUY GOMEZ

O douleur!

HERNANI, d'une voix affaiblie.

Oh! béni soit le ciel qui m'a fait une vie
D'abîmes entourée et de spectres suivie,
Mais qui permet que, las d'un si rude chemin,
Je puisse m'endormir, ma bouche sur ta main!

DON RUY GOMEZ

Qu'ils sont heureux!

HERNANI, d'une voix de plus en plus faible.

Viens... viens... doña Sol, tout est sombre...
Souffres-tu?

DONNA SOL

Rien, plus rien.

HERNANI

Vois-tu des feux dans l'ombre?

DONNA SOL

Pas encor.

HERNANI, avec un soupir.

Voici...

Il tombe.

DON RUY GOMEZ, soulevant la tête qui retombe.

Mort!

DONNA SOL, échevelée et se dressant à demi sur son séant.

Mort! non pas!... nous dormons.

Il dort! c'est mon époux, vois-tu, nous nous aimons,

Nous sommes couchés là. C'est notre nuit de nocce.

D'une voix qui s'éteint.

Ne le réveillez pas, seigneur duc de Mendocce...

Il est las.

Elle retourne la figure d'Hernani.

Mon amour, tiens-toi vers moi tourné.

Plus près... plus près encor...

Elle retombe.

DON RUY GOMEZ

Morte!... Oh! je suis damné!...

Il se tue. (pp. 170-171).

DONNA SOL. Nuestra noche de boda ha comenzado.

Pálida novia, al fin de tu carrera,

Don Juan, has encontrado.

¿Serán mis labios como blanca cera?

¿Verdad?... Un beso, Hernani.

DON RUY.

Todavía

se adoran en la muerte.

HERNANI.

A Dios bendigo

que me ha dado este premio en la agonía.

Morir... Dormir para soñar contigo.

¿Ves esas llamas que a la par se encienden

en la noche? ¿No ves tender el vuelo

juntas dos sombras que a la luz ascienden?

Son nuestras almas que se van al cielo.

(Muere.)

DONNA SOL.

(Con voz desfallecida.)

¿Muerto? No ha muerto. Se quedó dormido

soñando con mi amor...

(Lo abraza.)

Así, abrazados,

dormiremos los dos.

(A don Ruy.) Tú lo has querido.

DON RUY.

¡Maldición sobre mí! ¡Ya estáis vengados!

(Se da una puñalada y muere.) (p. 70).

No hará falta señalar la diferencia para peor que suponen expresiones como "soñando con mi amor" (inexistente en Hugo), "¿serán mis labios como blanca cera?" (ídem), el efectista "¡ya estáis vengados!" (ídem) o el desarrollo de la mera alusión a los "feux dans l'ombre", que los adaptadores han convertido en vehículo celeste de las almas de la pareja cual si de 'Don Juan Tenorio' y 'Doña Inés' se tratara⁵⁰, en consonancia con el ascendiente zorrillesco del drama poético castellano.

La adaptación de Hernani careció, pues, del impulso formal del texto francés, convirtiendo en superficial todo el drama, cuyas arbitrariedades, sobre las que se basó el juicio negativo de la crítica madrileña, sólo podían sostenerse en la fuerza de la expresión⁵¹. Esta era la que podía evitar que quedase en ridículo su justificante temático, esto es, "lo que hay de humano y de generoso, el grito de pasión, la palabra de lealtad y honor", según escribió Enrique Díez-Canedo (El Sol). Este redondeó su interpretación al explicar que el sentido de unos actos aparentemente exagerados procedía del nuevo concepto de lo trágico propio del Romanticismo, ya que los personajes de Hernani caminaban a la catástrofe a causa de la fortaleza con que defendían su opción vital (honor, amor y odio, principalmente) en medio de un ambiente adverso, como una afirmación de "su culto de los valores individuales".

Si los demás críticos no demostraron una sagacidad comparable y se limitaron a repetir lugares comunes, esto se podrá achacar a que hubieron de comentar una adaptación eminentemente convencional. En el fondo, se trataba de la vulgarización del teatro de Hugo, una tendencia que se acentuó en su último estreno madrileño antes de 1936, el de Ruy Blas, al quedar convertido el potente drama original en una zarzuela típica, en la que los últimos restos del genio hugoliano se habían evaporado por completo⁵². Por todo ello, la recepción de este dramaturgo se puede considerar ambigua. Su fama se mantuvo o se incrementó gracias al centenario del Romanticismo, pero la crítica no pudo situarle entre los precursores del movimiento renovador del teatro entonces en marcha, a diferencia de Alfred de Musset y Prosper Mérimée. Que se mantuviera como el romántico con mayor presencia en las carteleras se debió, más que al apoyo de la crítica, a que no era un descubrimiento, pues su obra no había dejado de ser bien conocida, con lo que su boga circunstancial tenía el terreno abonado. A este respecto, no fue casualidad que La tragedia del bufón y Amor de reina se estrenaran en coliseos como La Latina y Fuencarral, especializados en melodramas y otras modalidades de gran aceptación entre un público poco exigente en cuestiones literarias al que los adaptadores parecen haber tenido muy en cuenta⁵³.

Victor Hugo se convirtió así en el puente entre la percepción culta del Romanticismo histórico y su pervivencia como una corriente popular de teatro relacionable con otras de que hablaremos más adelante. Las representaciones de dramatizaciones de relatos románticos de gran éxito, como Los miserables (Les Misérables, 1862), del mismo Hugo, y Los tres mosqueteros (Les Trois Mousquetaires, 1844; versión teatral del autor con Auguste Maquet, 1849), El conde de Montecristo (Le Comte de Monte-Cristo, 1845; versión teatral, también con Auguste Maquet, 1848-1851) y Los mohicanos de París (Les Mohicans de Paris, 1854-1855; versión teatral, con P. Bocage, 1864), las tres de Alexandre Dumas⁵⁴, constituyen la cara oculta en la crítica de una revolución que, ocurrida cien años antes, adquirió en el período de entreguerras carácter de actualidad.

2.2.1.1.4. LAS MODALIDADES DEL TEATRO DE CONSUMO EN EL SIGLO XIX:

Al mismo tiempo que los románticos y los naturalistas intentaban cambiar el curso de la historia del teatro, en momentos y con objetivos diferentes, el panorama escénico francés estuvo dominado más que nunca por unos autores profesionales que se amoldaron a los prejuicios y gustos de su público, fuera éste popular o burgués, y que daban el contrapunto de éxito a los fracasos frecuentes de los dramaturgos con ansias renovadoras, en una situación que se repetiría en el siglo XX. Eran los cultivadores de un teatro que buscaba el mayor efecto sobre el público y se desentendía de cualquier pretensión de trascendencia poética. En ese contexto surgió inevitablemente la técnica de la pièce bien faite, es decir, la concepción del drama como un producto industrial fabricable si se poseía un conocimiento adecuado de su mecánica, como demostró la fecundidad asombrosa y llena de éxito de un Eugène Scribe, padre de la obra bien hecha, o de un Victorien Sardou, que la llevó a su grado más alto de eficacia escénica, entre los autores bien aceptados por toda clase de espectadores.

Si se piensa que ambos triunfaron en la época de las batallas por el Romanticismo, el primero (Bertand et Raton es de 1833 y Le Verre d'eau, de 1840), y por el Naturalismo, el

segundo (Madame Sans-Gêne es de 1893), resaltarán más el contraste con los tropiezos comerciales de Alfred de Musset e, incluso, Victor Hugo, o de Henri Becque, hacia el final de la centuria, por más que la escena comercial decimonónica no fuese estática y acogiese ciertas novedades técnicas procedentes de ambos movimientos renovadores⁵⁵. La contrapartida fue el envejecimiento rápido, una vez evolucionaban las mentalidades y el público saturado de los mismos recursos repetidos una y otra vez, aunque los espectadores fueran casi siempre por detrás de la crítica.

A falta de un interés estético superior, estas obras parecieron más alejadas de la sensibilidad vanguardista que las románticas. Algunas mantenían aún un cierto poder de convocatoria demostrado por sus reposiciones y por los estrenos en un contexto de teatro de gran público, pero más bien con un carácter de mera pervivencia, de anacronismo, cuando no de curiosidad arqueológica, tal como la recepción de las más prestigiosas de entre ellas deja entrever. Ha de entenderse esto como un principio general que subyace a las diversas formas que, de menor a mayor aceptación intelectual, se incluyeron en el panorama escénico de Madrid entre 1918 y 1936.

La modalidad genérica que, desde el principio, tuvo finalidad más humilde y el menosprecio de la crítica fue el melodrama. Por el contrario, el público sencillo a quien iban

dirigidos no les retiró su apoyo durante todo el siglo XIX, hasta que la competencia del cine le hizo entrar en crisis. Tras la Gran Guerra, continuaron representándose algunos de los clásicos del género, desde El abate de l'Epée (L'Abbé de l'Epée), de Jean-Nicolas Bouilly, que había hecho su primera aparición madrileña en 1800⁵⁶, hasta las obras del período de apogeo, como las de Pierre Decourcelle, Las dos golfas (Gigolette, 1893, con Edmond Tarbé) y Los dos pilletes (Les Deux Gosses, 1896). Entre los estrenos, podemos contar sólo con La nena (La Joie de la maison, 1855), de Adrien Decourcelle y Auguste Anicet-Bourgeois, el 1 de mayo de 1925, por la "Cía. Díaz-Artigas", en el teatro Cómico, y El anticuario de Antón Martín (Les Chiens du Mont Saint-Bernard, 1838), de Bernard Antier, el 17 de diciembre de 1927, por la "Cía. Cómico-dramática Francisco Fuentes", en el Fuencarral. Ninguna de ellas alcanzó el objetivo de convertirse en éxito comercial.

Guardaban una relación muy estrecha con el melodrama las adaptaciones de folletines que hacían los autores o profesionales especializados, a veces en colaboración con los novelistas originales. Entre los títulos más populares, además de los precursores de Alexandre Dumas que citamos en el apartado anterior, están Felipe Derblay (Le Maître des forges, 1882, versión teatral del autor, 1883), de Georges Ohnet; El caballo de cartón (La Porteuse de pain, 1884-1885; versión

teatral, 1889) y El hombre de las figuras de cera (L'Homme aux figures de cire; versión teatral del autor con Jules Dornay, 1867), ambos de Xavier de Montépin, de quien la "Cía. de Melodrama moderno Rambal" estrenó el 6 de noviembre de 1923, en el Fuencarral, París-Lyon-Mediterráneo, versión de su novela P.L.M. (1885-1886); Los misterios de París (Les Mystères de Paris, 1842-1843) y El tremendo y Rigolette, de Eugène Sue, y Enrique de Lagardère o El jorobado (Le Bossu, 1857; versión teatral con Auguste Anicet-Bourgeois, 1862), de Paul Féval, pieza estrenada por la "Cía. Rambal" el 29 de agosto de 1927, en el teatro Pavón.

Junto a estas adaptaciones de narrativa de consumo, destaca que producciones de novelistas de prestigio fueron también dramatizadas, estrenándose en el período: de Honoré de Balzac, El coronel Bridau, versión de Un Ménage de garçon, el 18 de septiembre de 1926, en la Latina, por la "Cía. Dramática Francisco Morano", y Cloti la corredora⁵⁷, por la "Cía. Lupe Rivas Cacho", en el teatro Astoria, el 13 de junio de 1934; de los hermanos Jules y Edmond Goncourt, La dama del capuchón, por la "Cía. de Melodrama norteamericano Alcoriza", el 27 de octubre de 1921, en el Cómico, y de Guy de Maupassant, El dolor de pecar o el secreto de la muerta, por la "Cía. de Melodrama peliculero Alcoriza", el 26 de diciembre de 1923, en el Novedades. Los mismos títulos y nombre de las compañías dan a entender que esos autores cultos fueron tratados con no

demasiado respeto sino más bien como unos folletinistas más, es decir, sin tener en cuenta su relación con la escuela naturalista.

También tuvieron un carácter popular las adaptaciones de novelas de Jules Verne representadas por la "Cía. Rambal", pero estrenos como los de Veinte mil leguas de viaje submarino (Vingt mille lieues sous les mers, 1870; Novedades, 16-XII-1927), Miguel Strogoff o El correo del zar (Michel Strogoff, 1876; Novedades, 24-II-1928) y La vuelta al mundo en ochenta días (Le Tour du monde en quatre-vingt jours, 1873; Zarzuela, 20-IX-1935), a los que hay que sumar el de Un capitán de quince años (Un Capitaine de quinze ans, 1878; Fuencarral, 22-IV-1927, por la "Cía. de obras de gran espectáculo Alcoriza") y la reposición de Los hijos del capitán Grant, fueron espectáculos cuya importancia residió en el despliegue escenográfico más que en la base narrativa proporcionada por Verne, al fin y al cabo un simple pretexto. Volveremos a tratar la cuestión cuando me ocupe de Veinte mil leguas de viaje submarino en tanto que éxito de público.

Un prestigio social más alto y una posteridad más resistente a la larga ha tenido el teatro cómico. Aunque de origen tan popular como el melodrama, el vodevil adquirió rasgos de comedia burguesa, reída por los mismos burgueses a quienes satirizaba, en Eugène Scribe y, sobre todo, Eugène Labiche, de quien se siguen editando y representando con éxito

piezas como Un Chapeau de paille d'Italie (1851) o Le Voyage de Monsieur Perrichon (1860), entre otras. También se suelen reponer con cierta frecuencia las operetas con música compuesta por Jacques Offenbach, cuyos libretos solían escribir en colaboración Henri Meilhac y Ludovic Halévy. Sin embargo, la buena aceptación en la actualidad de estos tipos de teatro cómico no se puede extrapolar a la época que nos ocupa. Eclipsados por las formas más recientes de vodevil y opereta, que ellos mismos habían contribuido grandemente a dotar de madurez, Labiche y Offenbach cayeron en el olvido. Del segundo ni se estrenó ni repuso muestra ninguna de su teatro musical⁵⁸, mientras que la acogida del primero fue muy poco halagüeña.

La crítica se manifestó con dureza contra la representación de ¡Hay que hacer la vista gorda!, adaptación por Mario Aguilar y Francisco Presas de un vodevil no identificado de Labiche escrito en colaboración con Delacour⁵⁹, que se ofreció a los espectadores del Coliseum el 23 de mayo de 1933. Las recensiones mostraron una rara unanimidad⁶⁰ al tachar la comedia de antigua y, peor aún, de ingenua, tanto en su construcción como en su fábula con moraleja bonachona y simple, además de cándidamente burguesa. Los cronistas se limitaron a escribir poco más que eso y a lamentar que se ofreciese al público de 1933 lo que sólo podía gustar en el siglo XIX:

Hoy, el más sencillo burgués de la digestión reposada quiere, si es sentimiento más cantidad de sentimiento; si es risa, más complicación y fuerza en el tema para que le provoque la carcajada; más interés, más malicia. (ABC).

¿Estaba tan pasada la pieza de Labiche y Delacour como se decía? Al no saber sobre qué original se basaron sus adaptadores, es difícil determinar si formaba parte efectivamente del repertorio muerto de los autores. En todo caso, se hizo patente que la evolución del concepto de teatralidad no le había sido muy favorable, como tampoco lo fue para la mayoría de las obras de los dos maestros de la carpintería dramática del XIX, los ya citados Eugène Scribe y su discípulo, Victorien Sardou, los cuales se mantuvieron en la escena madrileña gracias a su entrada antigua en el repertorio, con una presencia mayor del autor más reciente. Scribe desapareció prácticamente del panorama, pues sus únicas reposiciones parecen deberse a que habían sido convertidas en zarzuelas en el siglo anterior, Los diamantes de la corona (Les Diamants de la couronne, 1841) por Francisco Asenjo Barbieri, y Catalina (L'Etoile du Nord, 1854) por Joaquín Gaztambide. Uno de los colaboradores de Scribe, Joseph Mélesville (seudónimo de Joseph-Anne-Honoré Duveyrier) corrió mejor suerte, poniéndose en escena varias veces en el período versiones de su Sullivan (1852), historia de un actor inglés en la estela de Kean (1836), de Alexandre Dumas, con los títulos de El comediante y Sullivan.

De Sardou, se mantuvieron en las carteleras las piezas de mayor celebridad⁶¹: Dora (Dora, 1877); La Tosca (La Tosca, 1877); Divorciémonos (Divorçons!⁶², 1880, escrita con Emile de Najac); Fedora (Fédora, 1882), y La corte de Napoleón, es decir, Madame Sans-Gêne (1893, con Emile Moreau), a las que se sumó Los íntimos (Nos intimes, 1861). Como estreno ha de citarse Las superhembras, versión de Les Femmes fortes (1866) por Luis de los Ríos y Enrique Fernández Gutiérrez-Roig⁶³, que la "Cía. del Infanta Isabel" representó con gran éxito en su teatro el 11 de marzo de 1921. La pieza satirizaba en el original las primeras reivindicaciones feministas, entendidas por Sardou con el "sentido común de grueso calibre de las mayorías" (La Epoca) como la aberración de que las mujeres se volviesen hombres en lo referido a su papel en la sociedad, dejando de lado su función de "alma y eje del hogar" (ABC) y, por tanto, la feminidad que debía caracterizarlas. Los adaptadores respetaron la fábula ideada por Sardou⁶⁴ pero remozándola ligeramente⁶⁵ con el fin de reflejar también de forma satírica los avances del feminismo.

Los críticos⁶⁶ coincidieron en señalar la calidad de esa labor rejuvenecedora, que matizaba una habilidad escénica reconocida y paradójicamente fatal, pues su adecuación perfecta a las exigencias de su público le restaba futuro al cambiar éste, aunque el madrileño parecía sensible aún al sentimentalismo con que el dramaturgo había resuelto el

conflicto (Heraldo de Madrid y El Imparcial), en especial en una última escena culminante y efectista (La Correspondencia de España). Además, la mayoría de los espectadores acogió con simpatía la tesis de la obra debido al retraso con que el feminismo estaba progresando en España (La Epoca).

Algunos cronistas se alinearon ideológicamente junto con el público, de modo que algunas recensiones se convirtieron en apologías de la mujer de su casa tradicional (ABC y El Debate, sobre todo). La contestación vino de aquellos que comprendían las reivindicaciones de la mujer y señalaron en consecuencia el anacronismo del pensamiento de Sardou (La Epoca, El Imparcial y El Sol). También hubo quien interpretó la comedia, más que en los términos de una lucha de sexos, como un conflicto entre la virtud encarnada por 'Clara' y la necesidad de 'Jonathan', que le había llevado a comportarse como un malvado hasta su vencimiento por la superioridad ética de la muchacha (Heraldo de Madrid). Sin embargo, este posible sentido moral quedaba marginado por la caricatura y no alcanzaba a conferir más hondura a una pieza superficial, como casi todas las del autor (Nuevo Mundo).

A pesar de que el estreno de Las superhembras podía hacer temer una moda de adaptaciones de Sardou peligrosa por lo que habría supuesto de retroceso (Diario Universal y Nuevo Mundo), esa tendencia no se hizo realidad, con lo cual su figura continuó alejándose en el horizonte del teatro más influyente.

La crítica se desentendió de Sardou en general, aunque se ha de recordar al menos un artículo de Manuel Bueno con ocasión del centenario del nacimiento del dramaturgo en que revisó con ponderación su obra⁶⁷, situando el origen de la decadencia de su estimación en el desdibujamiento de la distinción entre lo teatral y lo no teatral. Sardou no había ido más allá de lo primero, entendido como "lo imprevisto que se anuncia y se resuelve como una charada", en "combinación de situaciones y movimiento de muñecos" (p. 11). El menoscabo del teatro en tanto que producción artística era una consecuencia ineludible, lo que no significaba que el autor de Madame Sans-Gêne estuviese ayuno de méritos. En opinión de Bueno, los personajes tenían a veces algún espesor psicológico y las intrigas revelaban siempre la creatividad de un dramaturgo fecundo y curioso, que podía ser tan eficaz construyendo comedias de costumbres contemporáneas como resucitando figuras históricas. En suma, un artesano extraordinariamente dotado.

La multiplicidad de registros de Scribe y Sardou les llevó a escribir también obras de tesis. A pesar de su carácter cómico, Las superhembras se podía incluir en la clase de teatro comercial de mayor consideración a mediados del siglo XIX, esto es, las comedias y los dramas serios, formas burguesas por excelencia, ya que respondían a la visión del mundo y a las aspiraciones de una clase media que imponía sus valores y aplaudía el reflejo particular que le proporcionaban

obras que, si rechazaban por una parte el Romanticismo en favor de una observación de la sociedad contemporánea, por otra ese realismo encontraba un límite infranqueable en su finalidad educativa visible en la supeditación de la pieza a una tesis previa.

El representante más famoso de esta manera fue Alexandre Dumas hijo, aunque más por un drama que difiere bastante de la comedia moral de costumbres, La dama de las camelias (La Dame aux camélias, 1851), pieza que entró en los repertorios madrileños y fue repuesta en numerosas ocasiones. Sus obras más acordes con el concepto de teatro útil tuvieron menos fortuna, contándose sólo una reposición en castellano de El amigo de las mujeres (L'Ami des femmes, 1864), aparte de las representaciones efectuadas de La Princesse Georges (1871) por Marie-Thérèse Piérat (Princesa, 21 de febrero de 1922), de Francillon (1887) por la "Cía. Robinne-Alexandre" (Comedia, 18 de marzo de 1924), y de Un padre prodigo (Un Père prodigue, 1859) por Ermette Zacconi (Princesa, 20 de enero de 1923), ninguna de las cuales alcanzó una resonancia crítica destacable, seguramente porque el autor era ya bastante conocido y su teatro no entusiasmaba.

La curiosidad fue mayor cuando las comedias representadas fueron del otro dramaturgo de tesis significativo, Emile Augier, cuya presencia en la escena madrileña había sido relativamente esporádica y a través de adaptaciones

defectuosas⁶⁸, por lo que no es de extrañar que la representación de una traducción relativamente fiel (aun reduciendo a tres los cuatro actos originales y ampliando el texto) por Gregorio Martínez Sierra de Le Gendre de Monsieur Poirier (escrita en colaboración con Jules Sandeau, 1854), con el título de La felicidad de Antonieta⁶⁹, fuera tratada como un estreno. El espectáculo ofrecido el 21 de diciembre de 1918 por la "Cía. Martínez Sierra" en el Eslava, reveló el cuidado característico de los montajes de esta compañía, sobre todo en el aspecto escenográfico. Las recensiones⁷⁰ destacaron la perfección con que la escenografía de Fernando Mignoni había resucitado un ambiente de la época del rey Luis Felipe (ABC, España y El Sol), lo cual se correspondía con el ejercicio de arqueología dramática que parecía haberse llevado a cabo. En efecto, todos los cronistas destacaron el valor de la comedia como testimonio de costumbres e ideas lejanas, aunque desde posiciones diferentes.

La nostalgia es la nota predominante en la visión de los críticos del ABC y, sobre todo, El Debate, en cuya reseña Rafael Rotllán se felicita de "la frecuencia con que se exaltan [...] los sentimientos nobles, las costumbres limpias, la dignidad y el honor". Se sobrentiende que esos conceptos se referían a una mentalidad que podía agradar a un conservador, pero que no tenían por qué agradar a quien no compartiese la mentalidad de Augier y su público (España), aparte del hecho

de que la apología del autor no tenía mayor alcance histórico que el conferido por la actualidad de mediados del siglo anterior (España y La Tribuna). Ya no atraía un conflicto que, además del tema de la unidad familiar tan caro al dramaturgo, se articulaba en torno al enfrentamiento, que llevaba muchos años resuelto, entre una aristocracia más o menos frívola y una esforzada burguesía, por más que en ello radicara precisamente el mayor interés documental (El Sol).

No obstante, el hecho de que la obra se sostuviese y gustara aún no se debía a razones de erudición sino por la sencillez encantadora, aunque algo simple, de su desarrollo (El Debate, El Sol y La Tribuna), y por la gracia de las réplicas, que hacían de Augier uno de los fundadores de la comedia francesa que lucía en el boulevard la brillantez del ingenio en los discreteos de los personajes, agudezas aún supeditadas a las necesidades de la acción en Le Gendre de M. Poirier (La Epoca).

Si las cualidades que hacen de la obra estrenada por Martínez Sierra la obra maestra de Augier habían contribuido a disimular su vejez, la debilidad artística de su otra pieza representada en Madrid en el periodo tendía a anclar a su autor a una tradición en que la mayoría de los críticos no se reconocía⁷¹. El estreno de L'Aventurière (1848) por la "Cía. Sorel-Lambert" en la Princesa, el 8 de junio de 1923, sólo fue defendido con calor otra vez por Jorge de la Cueva (El

Debate), quien elogió el tono medio de una comedia donde alternaban con acierto lo humorístico y lo sentimental, en contraste con la desmesura del Romanticismo heroico a que Augier se estaba oponiendo. Respuesta tácita a Marion Delorme (1831), de Victor Hugo, L'Aventurière se situaba en la línea de la "comedia docente en verso" (La Epoca), con la inmadurez de un dramaturgo primerizo y preocupado en exceso por demostrar el peligro que las mujeres de moralidad equívoca representaban para la familia al decimonónico modo, lo que le había llevado a poner en escena a unos personajes sin alma propia, como marionetas útiles para la tesis, con la excepción paradójica de la buscona y luego arrepentida 'Clorinde' (Heraldo de Madrid y El Sol).

La alternativa teatral al Romanticismo se reveló así como un teatro limitado radicalmente por los tópicos de una época y una clase. La opinión de Melchor Fernández Almagro parecía poder extenderse de L'Aventurière a todo el teatro de Augier y, por ende, a los demás dramaturgos de su escuela. Frente a la categoría humana de la creación de su contemporáneo Balzac:

[...] Augier no hizo sino ejemplificar las ideas y preocupaciones de su tiempo, sacrificando el vuelo de la creación artística a la tutela rigurosa del justo medio y del buen sentido.

El énfasis puesto por las vanguardias en la libertad del dramaturgo a la hora de investigar tipos de teatralidad alternativos con el fin de ampliar la sensibilidad del

público, en vez de ajustarse a la inercia estética de éste, da idea de la distancia existente entre la producción de Augier y de los otros dramaturgos cultos de éxito en el XIX (Scribe, Sardou, Dumas hijo...) y las concepciones dramáticas de los años 20 y 30, al menos de los críticos y autores de intención renovadora. Aquellos autores del justo medio y buen sentido cayeron en el limbo de las curiosidades históricas, de donde no parece que hayan salido todavía, mientras que el teatro cómico tan vital hoy se vio afectado por los prejuicios que abrigaba la mayoría de la crítica madrileña contra una dramaturgia de diversión en busca del éxito multitudinario. Todo ello dibuja el panorama de una recepción negativa. Desde una perspectiva independiente de la taquilla, que le fue un poco más favorable, las modalidades de teatro comercial decimonónico aparecieron sólo como una especie de paréntesis entre los modelos contrapuestos del Romanticismo y el Naturalismo.

NOTAS

1. Un ejemplo conmovedor y temprano de esta tendencia lo proporciona el estreno granadino en 1923 del llamado Misterio de los Reyes Magos en un teatrillo de títeres, a cargo de Federico García Lorca, entre otros, que ha glosado Mario Hernández en "Falla, Lorca y Lanz en una sesión granadina de títeres (1923)", El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939), coordinación y edición de Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos, Madrid, C.S.I.C. - Fundación Federico García Lorca - Tabapress, 1992, pp. 227-239.

2. "La mise en scène, en el teatro de la Edad Media", ABC (31-III-1936), p. 46, y E. Díez-Canedo, "Los Théophiliens, en Madrid: El teatro francés de la Edad Media: A lo moderno por lo más antiguo", El Sol (31-III-1936), p. 3.

3. Louis Parrot, "Actualidad del viejo teatro francés", Heraldo de Madrid (31-III-1936), p. 10.

4. La recepción crítica de los "Théophiliens" se limitó a algunos diarios, pero la cobertura en algunos de ellos fue muy amplia, especialmente en El Sol y La Voz. La lista de los artículos recabados es:

- A. C., "Presentación de la compañía de Théophiliens de la Sorbona", ABC (1-IV-1936), p. 50.

- J. O. T., "Compañía de Théophiliens de la Sorbona", El Debate (2-IV-1936), p. 3.

- Luis Araujo-Costa, "Auditorium de la Residencia de Estudiantes.- Espectáculos de teatro francés de la Edad Media, dadas por la compañía de los Théophiliens. Le miracle de Théophile, de Rutebeuf, siglo XIII; Le jeu de Robin et Marion, pastoral de Adam de la Halle, siglo XIII", La Epoca (1-IV-1936), p. 3.

- S. [Salazar], "En el Instituto Francés: Teatro Medieval francés en el Auditorium", El Sol [1] (1-IV-1936), p. 5.

- Antonio de Obregón, "Les Théophiliens, en el Auditorium.- Segunda sesión de teatro medieval francés (siglos XII y XIII)", El Sol [2] (2-IV-1936), p. 7.

- E. Díez-Canedo, "Los Théophiliens, en Madrid: Dos contemporáneos de Gonzalo de Berceo: Ambos en la Residencia de Estudiantes", La Voz [1] (1-IV-1936), p. 3.

- E. Díez-Canedo, "Los Théophiliens, en Madrid: Segundo espectáculo de teatro medieval francés": Adán y Eva, en escena", La Voz [2] (2-IV-1936), p. 4.

5. Adolfo Salazar, "Notas del jueves: Robin y Marion en Madrid", El Sol (2-IV-1936), p. 2.

6. E. Díez-Canedo, "Los Théophiliens, en Madrid: El teatro francés de la Edad Media: A lo moderno por lo más antiguo", ob. cit., p. 4.

7. Las recensiones más útiles han sido:

- "Teresa Pierat", ABC (7-III-1922), p. 21.
- Enrique de Mesa, "Teatro de la Princesa: Compañía Pierat.- Fedra, de Racine", La Correspondencia de España (7-III-1922), p. 5.
- Rafael Rotllán, "En la Princesa: Phèdre", El Debate (7-III-1922), p. 2.
- Andrenio, "Princesa: Mme. Piérat en la Phèdre, de Racine", La Epoca (7-III-1922), p. 1.
- Crítilo, "La semana teatral: Racine", España, VII, 311 (11-III-1921), pp. 12-13.
- Manuel Pedroso, "En la Princesa: Phèdre, de Racine: Por Madame Piérat", Heraldo de Madrid (7-III-1922), p. 3.
- F. Aznar Navarro, "En la Princesa.- La Fedra, de Racine", Informaciones (7-III-1922), p. 5.
- Y., "En la Princesa: Una tragedia de Racine", El Mundo (7-III-1922), p. 1.
- José Alsina, "Racine, en la Princesa.- Una representación de Phèdre", El Sol (7-III-1922), p. 3.

8. Jean Racine, Berenice, tragedia, traducción en verso por Juan Chabás, Madrid, Espasa-Calpe, 1934.

9. La actriz Carmen Ruiz Moragas, con la que Juan Chabás mantenía relaciones sentimentales, acarició el proyecto de estrenar Berenice, pero su muerte el 11 de junio de 1936 se lo impidió, según Francisco Javier Pérez Bazo, Juan Chabás y Martí: Vida y obra, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1981, pp. 45-46.

10. Me he servido de las siguientes recensiones:

- "El médico a la fuerza", ABC (1-XI-1919), p. 17.
- F. Aznar Navarro, "Estrenos: El médico a la fuerza, nueva versión castellana de Le médecin malgré lui, de Molière, hecha por Tomás Borrás", La Correspondencia de España (1-XI-1919), p. 4.
- [Rafael Rotllán], "En Eslava: El médico a la fuerza.- Farsa en tres cuadros, original de Molière, traducción castellana de Tomás Borrás", El Debate (1-XI-1919), p. 2.
- Manuel Machado, "Eslava: El médico a la fuerza, de Molière, traducido por Tomás Borrás", El Liberal (1-XI-1919), p. 3.

- Y., "Eslava. El médico a la fuerza", El Mundo (1-XI-1919), p. 2.
- "Los estrenos de ayer.- Eslava: El médico a la fuerza", El Sol (1-XI-1919), p. 9.
- José Castellón, "Molière en Eslava: El fracaso del público", La Tribuna (1-XI-1919), p. 6.

11. La adaptación de Le Médecin malgré lui por Leandro Fernández de Moratín, con el título de El médico a palos, es tan libre que bien merece considerarse obra original. Sin embargo, se convirtió en la versión canónica en España, siendo repuesta muchas veces. Entre 1918 y 1936 lo fue el 1 de octubre de 1924, por la "Cía López Alarcón", en el teatro Centro; el 30 de diciembre de 1931, por la "Cía. Pino-Thuillier", en el teatro Calderón, en readaptación por H. Díaz Villaplana del texto moratiniano, y por el "Cuadro Artístico del C.I.C.", el 20 de enero de 1935, en el teatro Español.

12. No obstante, Borrás limó "ciertas demasías realistas del original", según la recensión publicada en El Debate.

13. Arturo Mori escribiría años más tarde, en "Centro: Moratín y Oscar Wilde, mano a mano", Informaciones (3-X-1924), p. 6, que los espectadores "estaban seguros de que asistían al estreno de una comedia de Borrás y le juzgaban como a todos los autores modernos: con la mayor severidad posible".

14. Arturo Mori, "Centro: Moratín y Oscar Wilde, mano a mano", ob. cit., p. 6.

15. He utilizado las reseñas que figuran a continuación:

- "El Misántropo", ABC (10-V-1923), p. 24.
- Enrique de Mesa, "Teatro de la Princesa.- El misántropo", La Correspondencia de España (10-V-1923), p. 1.
- Jorge de la Cueva, "Le misanthrope en la Princesa: Comedia de Molière", El Debate (10-V-1923), p. 2.
- Melchor Fernández Almagro, "Princesa: Compañía de Mlle. Cécile Sorel.- La comedia en cinco actos, de Molière, titulada Le Misanthrope", La Epoca (10-V-1923), p. 1.
- Rafael Marquina, "La excursión de Cecil [sic] Sorel: Una deliciosa representación de Molière [sic] en la Princesa", Heraldo de Madrid (10-V-1923), p. 2.
- José de Laserna, "Princesa: Compañía Sorel-Lambert: Le misanthrope", El Imparcial (10-V-1923), p. 2.
- Arturo Mori, "En la Princesa: El misántropo, de Molière", Informaciones (10-V-1923), p. 5.
- L. Bejarano, "Princesa: Le misanthrope", El Liberal (10-V-1923), p. 3.
- M. Machado, "Princesa: Le misanthrope, de Molière", La Libertad (10-V-1923), p. 5.

- José Alsina, "Princesa: Excursión Cecilia Sorel: Le Misanthrope, comedia en cinco actos de Molière", El Sol (10-V-1923), p. 2.

- E. Estévez Ortega, "En la Princesa: Le Misanthrope, comedia en cinco actos, en verso, de Molière", La Tribuna (10-V-1923), p. 15.

- M., "En la Princesa: Le Misanthrope", La Voz (10-V-1923), p. 2.

16. Las recensiones que me han parecido más interesantes son:

- Floridor, "El avaro. Comedia de Molière, traducida y arreglada a nuestra escena por Cristóbal de Castro y Ramón de Román", ABC (14-I-1927), pp. 1-3.

- M.[Melchor] F. [Fernández] A. [Almagro], "Latina.- Adaptación castellana de El avaro, de Molière, por Cristóbal de Castro y Ramón de Román", La Epoca (13-I-1927), p. 1.

- Rafael Marquina, "Latina: Beneficio de Morano.- El avaro", Heraldo de Madrid (13-I-1927), p. 6.

- Enrique de Mesa, "Estrenos en La Latina y Novedades: El avaro, comedia de Molière, traducida por D. Cristóbal de Castro y D. Ramón de Román", El Imparcial (13-I-1927), p. 1.

- L. Bejarano, "Latina: El avaro, refundición de la magistral comedia de Molière, hecha en tres actos, por Cristóbal de Castro y Ramón de Román: Beneficio de Francisco Morano", El Liberal (13-I-1927), p. 3.

- Núñez: "La Latina.- El avaro (beneficio de Francisco Morano), El Socialista (13-I-1927), p. 3.

- E. Díez-Canedo, "Latina: Beneficio de Francisco Morano.- El avaro, de Molière", El Sol (13-I-1927), p. 2.

17. Un año antes, el 10 de febrero de 1934, el Instituto Francés había confirmado su papel de agente importador del acervo cultural del país vecino al estrenarse allí la versión del capítulo XXXIV del tercer libro de la serie de Gargantua et Pantagruel, de François Rabelais, por otro gran novelista, Anatole France, con el título de El Hombre que se casó con mujer muda (La Comédie de celui qui épousa une femme muette, 1912).

18. A. C., "El avaro, de Molière [sic], en el Instituto Francés", ABC (15-XII-1935), p. 61.

19. Dichos textos son:

- "Instituto Francés: Le jeu de l'amour et du hasard, de Marivaux", ABC (13-XII-1935), p. 44.

- Luis Araujo-Costa, "Instituto Francés.- Presentación de la compañía franco-suiza de Jean Bard con la comedia en tres actos de Marivaux Le jeu de l'amour et du hasard", La Epoca (13-XII-1935), p. 3.

20. Rafael Marquina, "La excursión de Cecil [sic] Sorel: Una deliciosa representación de Molière [sic] en la Princesa", ob. cit., p. 2.

21. Entre las ediciones de obra sueltas de Molière en el período podemos citar las de El avaro, comedia en cinco actos, traducción de Tomás Borrás, Madrid, Estrella, 1919; El avaro, Madrid, Siglo XX, 1926; "Don Juan, comedia en cinco actos, traducción de Jacinto Benavente", Los Contemporáneos, XII (1920), 614; Don Juan o El convidado de piedra, traducción de A. Cebrián, Madrid, Calpe, 1923; Don Juan, comedia en cinco actos, prólogo de Fernando González, Madrid, C.I.A.P., s.a., y El enfermo de aprensión, comedia, traducción de J.I. de Alberti, Madrid, Revista Medicina Latina, 1935. Nótese la abundancia de don juanes, como corresponde al interés de un tema español y, además, de moda; sin embargo, Dom Juan ou Le festin de pierre (1665) sólo fue representado una vez en el Madrid de entreguerras: el "Cuadro Artístico del C.I.C." utilizó la versión citada de Jacinto Benavente en una función celebrada en su sede el 26 de noviembre de 1933, cuya repercusión crítica prácticamente nula ha desaconsejado tratarla en este apartado.

22. Además de la traducción de Bérénice por Juan Chabás (Jean Racine, Berenice, ob. cit.), se impone mencionar que la producción dramática de Marivaux era conocida por lo menos en parte. Mucho antes de la llegada de Jean Bard habían aparecido Juego de amor y de azar. El legado, traducción de Tomás Borrás, Madrid, Saturnino Calleja, 1920, y El legado, traducción de Pedro Vances, Madrid, Jiménez Fraud, s.a. (¿1921?).

23. Critilo, "La vida literaria: El teatro en París", España, V (27-IV-1919), 207, pp. 12-13, y C. Rivas Cherif, "El teatro en París: El centenario del romanticismo: Chatterton", Heraldo de Madrid (18-IX-1926), p. 4, respectivamente.

24. José Alsina, "Teatro retrospectivo.- El centenario de Lorenzaccio", ABC (28-II-1933), pp. 14-15.

25. Alfredo de Musset, Los caprichos de Mariana y otras comedias traducidas por Pedro Salinas, Madrid, Jiménez-Fraud, s.a. Las piezas elegidas fueron: Los caprichos de Mariana (Les Caprices de Marianne), pp. 11-102; Fantasio (Fantasio), pp. 103-196; Berberina (La Quenouille de Barberine, o Barberine, según las ediciones), pp. 197-316, y La noche veneciana (La Nuit vénitienne), pp. 317-371. El "Prólogo" ocupa las páginas 5-8.

26. Además de la ya conocida traducción de Pedro Salinas, se pueden citar Alfredo de Musset, No hay burlas con el amor. La noche veneciana, traducción de G. Martínez Sierra, Madrid, Estrella, 1918 (de On ne badine avec l'amour y La Nuit vénitienne); Alfredo de Musset, "No hay burlas con el amor, comedia en tres actos, traducción de Gregorio Martínez Sierra", El Teatro Moderno, II (11-XII-1926), 66; Alfred de Musset, Lorenzaccio, traducción de Tomás Borrás, Madrid, Estrella, 1921, y Alfredo de Musset, Andrea del Sarto, tragedia de arte y amor en dos jornadas, traducción de Cándido Rouco, Barcelona, Maucci, s.a. (de André del Sarto).

27. Hubo otra representación de A quoi rêvent les jeunes filles por los "Amigos del Instituto Francés" en la misma escuela el 30 de enero de 1936.

28. Melchor Fernández Almagro, "Obras de Bernard y Musset en el Español por la compañía francesa", La Voz (1-V-1930), p. 2, y "Alfredo Musset y Sacha Guitry en el Alkázar, por los artistas franceses", La Voz (25-II-1931), p. 4.

29. Bernardo G. de Candamo, "Alkázar", El Imparcial (25-II-1931), p. 4.

30. Mérimée escribió dos piezas más no incluidas en la recopilación atribuida a la inexistente cómica española Clara Gazul: La Jaquerie y La Famille de Carvajal, ambas de 1828.

31. Javier Alonso Serrano ha evocado la atmósfera muy cargada políticamente que rodeó el primer estreno de Valle-Inclán tras la proclamación de la 2ª República española en "La recepción del teatro del Valle-Inclán: Los estrenos de 1931", en El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939), coordinación y edición de Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos, Madrid, C.S.I.C.-Fundación Federico García Lorca-Tabapress, 1992, pp. 345-360.

32. He utilizado las recensiones siguientes:

- "La carroza del Santísimo, en el Muñoz Seca", Ahora (18-VI-1931), p. 25.

- F. [Floridor], "Muñoz Seca: La carroza del Santísimo", ABC (18-VI-1931), p. 50.

- Jorge Cueva [sic], "Muñoz Seca. La carroza del Santísimo", El Debate (18-VI-1931), p. 5.

- L. A. C., "Muñoz Seca.- Estreno del sainete en un acto de Prosper Mérimée, traducido al castellano por Manuel Azaña La carroza del Santísimo", La Epoca (18-VI-1931), p. 6.

- J. [Juan] G. [González] O. [Olmedilla], "Anoche en el Muñoz Seca.- La carroza del Santísimo, de Próspero Merimée,

traducida por Manuel Azaña", Heraldo de Madrid (18-VI-1931), p. 5.

- B. [Bernardo] G. de C. [Candamo], "Muñoz Seca: La carroza del Santísimo", El Imparcial (18-VI-1931), p. 3.

- José de la Cueva, "En el Muñoz Seca: La carroza del Santísimo", Informaciones (18-VI-1931), p. 6.

- Arturo Mori, "Se estrena en el Muñoz Seca La carroza del Santísimo, de Merimée, adaptación de nuestro ministro de la Guerra, Manuel Azaña", El Liberal (18-VI-1931), p. 5.

- "Muñoz Seca: La carroza del Santísimo, sainete en un acto, de Merimée,; traducción de Manuel Azaña", La Libertad (18-VI-1931), p. 3.

- Buenaventura L. Vidal, "Muñoz Seca.- La carroza del Santísimo", La Nación (18-VI-1931), p. 12.

- E. Díez-Canedo, "Muñoz Seca: La carroza del Santísimo, de Próspero Mérimée, traducción de Manuel Azaña", El Sol (18-VI-1931), p. 8.

- M. Fernández Almagro, "En el Muñoz Seca. Estreno de La carroza del Santísimo", La Voz (18-VI-1931), p. 4.

33. Según afirmó J. [Juan] G. [González] O. [Olmedilla], en "Guía de espectadores.- La carroza del Santísimo, de Mérimée, traducida por Manuel Azaña, actual ministro de la Guerra, es una fina sátira en que danzan un virrey, una tonadillera y un obispo.- Se estrena esta noche en el Muñoz Seca", Heraldo de Madrid (17-VI-1931), p. 5.

34. Próspero Mérimée, Teatro de Clara Gazul, comedianta española, seguido de La familia de Carvajal, traducción de Luis Cernuda, Madrid, Espasa-Calpe, 1933. La versión estaba dividida en tres volúmenes, con esta distribución: I Noticia acerca de Clara Gazul (Notice sur Clara Gazul), Los españoles en Dinamarca (Les Espagnols en Danemarck), Una mujer es un diablo o La tentación de San Antonio (Une Femme est un diable ou La tentation de Saint Antoine), El amor africano (L'Amour africain); II Inés Mendo o El prejuicio vencido (Inès Mendo ou Le préjugé vaincu), Inés Mendo o El triunfo del prejuicio (Inès Mendo ou Le triomphe du préjugé), La ocasión (L'Occasion); III El cielo y el infierno (Le Ciel et l'enfer), La carroza del Santísimo (Le Carrosse du Saint-Sacrement), La familia de Carvajal (La Famille de Carvajal).

35. José Alsina, "El Teatro de Clara Gazul", ABC (24-V-1934), p. 14.

36. G. Jean-Aubry, "Mérimée", España, I (noviembre, 1920), pp. 243-259 (sobre el teatro de Mérimée, pp. 248-251).

37. La fortuna de Hugo fue la más sobresaliente entre los románticos también en el aspecto editorial. Además de las adaptaciones representadas que citaremos en su lugar, aparecieron en una popular colección dramática las piezas siguientes: "Hernani, drama en cinco actos", El Teatro Moderno, VI (27-XII-1930), 279; "Torquemada, drama en cinco actos", El Teatro Moderno, VII (2-V-1931), 293; "Ruy Blas, drama en cinco partes", El Teatro Moderno, VII (1-VIII-1931), 306. Las fechas remiten de nuevo al centenario del romanticismo, y destaca la traducción de un drama posterior a Les Burgraves, Torquemada (escrito en 1869 y publicado en 1882).

38. Ricardo Baeza, "En el primer centenario del Romanticismo: La batalla de Hernani", Revista de Occidente, (noviembre, 1930), pp. 224-249.

39. La opinión condenatoria del Romanticismo fue compartida por otros intelectuales. Entre ellos, es indispensable citar a Luis Araquistáin, quien escribió un artículo titulado expresivamente "La aberración romántica" (El Sol [1-XI-1922], p. 2), donde se hizo eco de las doctrinas del libro de Léon Daudet, Le Stupide Siècle XIX, calificándolas de "violenta ráfaga de aire puro en un ambiente cargado de miasmas" románticas y naturalistas. A este ensayo respondió Corpus Barga con "Reflejos de París: A propósito de una Judit, o los clásicos y los románticos", El Sol (3-XI-1922), p. 2, en que defendió la herencia de aquel movimiento en tanto había aportado formas literarias que no eran prescindibles. La presunta vuelta a la impasibilidad y el control subjetivo clásicos de ciertos vanguardistas (Cocteau, entre otros a quien alude) corría el peligro de perder la universalidad de que aún gozaba el Romanticismo francés frente a la dificultad en el extranjero de entender o de imitar con resultados apreciables a autores como Racine y a los clasicistas en general, sin exceptuar a los más recientes ("Anatole France, un clásico, es más difícil de ser realmente gustado por el extranjero que un autor difícil, pero poco francés y nada clásico, como Claudel"), cuya promoción obedecía a razones nacionalistas: "La corriente clasicista francesa [en la actualidad] obedece a preocupaciones políticas, utilitarias, más que puramente espirituales".

40. E. Gómez Carrillo, "El centenario del romanticismo y el prefacio de Cromwell", ABC (14-IV-1927), pp. 9-10.

41. Así figura en la edición: Diego San José y Enrique Reoyo, "La tragedia del bufón, drama en cuatro actos, escrito en verso sobre el pensamiento del de Víctor Hugo Le roi s'amuse", Los Contemporáneos, XIII (28-IV-1921), 640. La he comparado

con Victor Hugo, Théâtre: Hernani - Le Roi s'amuse - Amy Robsart - Marion de Lorme, édition établie par Raymond Pouillart, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, pp. 447-572.

42. Las escasas reseñas interesantes son:

- F. Aznar Navarro, "La tragedia del bufón, drama en cuatro actos, en verso, escrito por Diego San José y Enrique Reoyo, sobre la base de Le roi s'amuse, de Víctor Hugo", La Correspondencia de España (24-VI-1920), p. 5.

- Hans, "Teatro Fuencarral.- La tragedia del bufón.- Drama en cuatro actos, inspirado en Víctor Hugo, de Diego San José y Enrique Reoyo", El Debate (24-VI-1920), p. 2.

- Fernando Mota, "Teatro Fuencarral: Estreno de La tragedia del bufón, drama en verso, en cuatro actos, original de Diego San José y Enrique Reoyo", El Mundo (24-VI-1920), p. 2.

- José Alsina, "Estreno en Fuencarral: La tragedia del bufón", El Sol (24-VI-1920), p. 9.

43. El énfasis puesto a las circunstancias de la creación y estreno originales en tanto que documento de época dio lugar a la publicación antes de un artículo que las describió pormenorizadamente, a saber: F. Aznar Navarro, "Antes del estreno: La tragedia del bufón: Resucita entre nosotros Le Roi s'amuse", La Correspondencia de España (14-VI-1920), p. 1.

44. Las recensiones más ricas en contenido son:

- "Noticias e informaciones teatrales", La Correspondencia de España (3-IX-1920), p. 5.

- Rafael Rotllán, "Amor de reina: Drama en tres actos y cuatro cuadros, de Víctor Hugo, traducción de Augusto Martínez Olmedilla: En la Latina", El Debate (3-IX-1920), p. 3.

- A. F. L., "Latina", El Imparcial (3-IX-1920), p. 2.

- José L. Barberán, "Latina: Amor de reina", El Liberal (3-IX-1920), p. 4.

- J. [José] A. [Alsina], "Latina: Inauguración de la temporada: Amor de reina", El Sol (3-IX-1920), p. 3.

- J. C., "El interés del acertijo", La Tribuna (3-IX-1920), p. 8.

- Tomás Borrás, "Inauguración de La Latina con un drama de Victor Hugo", La Voz (3-IX-1920), p. 2.

45. El texto de la adaptación fue: Augusto Martínez Olmedilla, "Amor de reina (María Tudor, de Víctor Hugo.)", Los Contemporáneos, XII (14-X-1920), 612, que he cotejado con Victor Hugo, Théâtre: Ruy Blas - Lucrèce Borgia - Marie Tudor - Angelo, Tyran de Padoue, édition établie par Raymond Pouillart, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, pp. 155-272.

46. Las recensiones consultadas son:

- Floridor, "Hernani", ABC (2-I-1925), p. 24.
- José de la Cueva, "Hernani: Famoso drama de Víctor Hugo, puesto en versos españoles por don Antonio y don Manuel Machado y don Francisco Villaespesa, estrenado en el teatro Español", El Debate (3-I-1925), p. 2.
- Alejandro Miquis, "En el Español: Hernani", Diario Universal (2-I-1925), p. 3.
- Melchor Fernández Almagro, "Español.- Estreno de Hernani, de Víctor Hugo; traducción de los señores Machado (Manuel y Antonio) y Villaespesa", La Epoca (2-I-1925), p. 1.
- Rafael Marquina, "Hernani, en el teatro Español: Versión de los hermanos Machado en colaboración con Villaespesa", Heraldo de Madrid (2-I-1925), p. 3.
- José de Laserna, "Estreno de Hernani en el Español: Drama trágico, de Víctor Hugo, en cinco actos, traducción en verso de D. Antonio Machado, D. Manuel Machado y D. Francisco Villaespesa", El Imparcial (2-I-1925), p. 2.
- Arturo Mori, "Español: Hernani", Informaciones (2-I-1925), p. 5.
- L. Bejarano, "Hernani, de Víctor Hugo, en el Español. Cinco actos en verso castellano, por Antonio y Manuel Machado y Francisco Villaespesa", El Liberal (2-I-1925), p. 3.
- César García Iniesta, "Acontecimiento teatral: Estreno de Hernani en el Español: La hermosa obra romántica de Víctor Hugo, cuyo estreno se efectuó en París en 1830, escrita hoy en versos castellanos por Manuel y Antonio Machado y Francisco Villaespesa, es acogida con éxito clamoroso por el público de 1925", La Libertad (2-I-1925), p. 3.
- José Mesa Andrés, "Español: Estreno del drama Hernani, de Víctor Hugo, adaptado por los hermanos Machado y Villaespesa", El Mundo (2-I-1925), p. 1.
- Un espectador, "Español.- Hernani", El Socialista (2-I-1925), p. 4.
- E. Díez-Canedo, "1830-1925: Hernani en Madrid: Nueva traducción por los Sres. Machado (A. y M.) y Villaespesa, representada anoche en el Español", El Sol (2-I-1925), p. 8.
- José L. Mayral, "Estreno de Hernani en el Español", La Voz (2-I-1925), p. 2.

47. Me he servido para el cotejo textual de las ediciones siguientes: Victor Hugo, Hernani, drame, en Théâtre: Amy Robsart - Marion de Lorme - Hernani - Le Rois s'amuse, éd. de Raymond Pouillart, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, pp. 311-440, y

D. Manuel y D. Antonio Machado y D. Francisco Villaespesa, "Hernani, versión y arreglo a la escena española", La Farsa, II (23-VI-1928), 42

48. La reposición de Hernani, con dirección de Antoine Vitez (théâtre de Chaillot), en una versión que sacrificó poco del texto original, reafirmó las cualidades de un drama hasta entonces presentado con toda clase de envoltorios grandilocuentes, convirtiéndose en un "événement mémorable", según Anne Ubersfeld, en Victor Hugo, Hernani, préface d'Antoine Vitez, commentaires et notes d'Anne Ubersfeld, Paris, Le Livre de Poche, 1987, p. 204.

49. Aparte del monólogo ya citado de 'Don Carlos' ante la tumba de Carlomagno (acto IV, escena II), también se reducen o desaparecen otros soliloquios importantes por cerrar el acto I el de 'Hernani' (escena IV) y el mismo acto IV otro de 'Don Carlos' (escena V).

50. "Cae DON JUAN a los pies de DOÑA INES, y mueren ambos. De sus bocas salen sus almas representadas en dos brillantes llamas, que se pierden en el espacio al son de la música", en José Zorrilla, Don Juan Tenorio, edición de Aniano Peña, Madrid, Cátedra, 1989, p. 226. Por supuesto, nuestras palabras no quieren rebajar un ápice el valor del drama del poeta vallisoletano; sólo desean dejar claro que su imitación (o plagio) por los Machado y Villaespesa estaba fuera de lugar en Hernani, a no ser que pretendieran despertar un eco benévolo en el público...

51. Después de la lectura contrastada de adaptación y original en los ejemplos aducidos, que sólo son unos cuantos entre otros muchos, me parece más que discutible la siguiente afirmación de su calidad por Dámaso Chicharro, en "La formación teatral de los Machado: traducciones y refundiciones", editado en Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell, I, Granada, Universidad, 1989, pp. 387-403:

Comparados hoy el original francés y la traducción machadiana no cabe duda de la honradez con que se hizo ésta y su calidad, aunque se pueda tachar a los autores de excesivamente respetuosos al conservar algunos nombres franceses que podían haber omitido sin dificultad. (p. 396).

52. La zarzuela fue estrenada el 24 de agosto de 1927 por la "Cía. Lírica Luis Calvo", en el teatro Pardiñas. La música era del maestro Acevedo y la letra, de J. López de la Hera y un tal Accame, cuya labor fue calificada de "muy discreta, pues el libro se ciñe al corte típico de nuestra clásica zarzuela", en "Pardiñas: Ruy Blas", El Imparcial (25-VIII-1927), p. 3.

53. Esto no tuvo por qué influir en los prejuicios de la crítica, pues la recepción de Hernani, estrenado en un ambiente de alta cultura, fue parecida a la de las otras piezas de Hugo, como hemos tenido la oportunidad de repetir.

54. Todas estas obras figuraron en las carteleras como reposiciones, excepto una que también fue la única en entrar en el panorama de la escena culta: Los tres mosqueteros fueron estrenados por la "Cía. Guerrero-Díaz de Mendoza" el 1 de marzo de 1929, en el Español, con escenografía de Fernando Mignoni, en versión de Luis Fernández Ardavín y Valentín de Pedro.

55. Los géneros más populares revelan influencias del humanitarismo social de los románticos, además de aprovechar para sus propios fines la temática histórica de éstos. Por otra parte, paralelamente al naturalismo apareció un teatro comercial nuevo, dominado por el Grand Guignol y un vodevil al tiempo más mecánico y satírico con la burguesía representado por Georges Feydeau y Tristan Bernard, los cuales rompieron con la tradición decimonónica de forma parecida a como lo hizo el Théâtre Libre, de André Antoine; de hecho, el gran guiñol más famoso, Au Téléphone, de André de Lorde, fue estrenado por dicho director (1901), y también la obra maestra del ácido vodevilista Georges Courteline, Boubouroche (1893). Por ello, parece más adecuado abordar estas modalidades en el apartado dedicado al teatro naturalista.

56. Ermanno Caldera se refiere a una representación y edición de ese año en "Horror y pathos en los dramones de principios del siglo XIX", Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, II, Barcelona, P.P.U., 1992, pp. 1221-1228.

57. Jacinto Capella y José de Lucio, "Cloti la corredora, melodrama inspirado en una obra de Balzac, en cinco actos, agrupados en tres jornadas", La Farsa, IX (17-VIII-1935), 413.

58. Otros compositores decimonónicos de operetas sí repuestos en el Madrid de entreguerras fueron André Messager, con La condesa del Trián (Véronique, 1898, con libreto de Albert Vanloo y Georges Duval); Hervé (seudónimo de Florimond Ronger), con Mam'zelle Nitouche (1883, con libreto de H. Meilhac y A. Millaud) y, sobre todo, Edmond Audran, con La Mascota (La Mascotte, 1880, libreto de Alfred Duru y Henri-Charles Chivot) y La Poupée (1896, libreto de Maurice Ordonneau).

- "Coliseum.- ¡Hay que hacer la vista gorda!: Comedia en tres actos de Labiche y Delacour", Sparta (27-V-1933), 30, s.p.

- V. T., "En el Coliseum: ¡Hay que hacer la vista gorda!", La Voz (24-V-1933), p. 4.

61. Algunas de las piezas más populares de Sardou aparecieron también en colecciones dramáticas del período, a saber: Victoriano Sardou, "La Tosca", drama trágico en cuatro actos, traducción y adaptación de Félix González Llamas y José Francos Rodríguez", La Novela Teatral, III (1-XII-1918), 103; ídem, "Fedora", drama en cuatro actos, traducción y adaptación de Félix González Llanas y José Francos Rodríguez", La Novela Teatral, IV (2-II-1919), 112; V. Sardou y Ramón Alvarez Tubau, "Frou-Frou", Los Contemporáneos, XII (1920), 610, y V. Sardou, "Las superhembras", comedia en tres actos, versión castellana de Enrique F. Gutiérrez-Roig y Luis de los Ríos", La Novela Teatral, VIII (15-IV-1923), 334.

62. Esta misma obra fue adaptada en forma de opereta por Asensio Mas y José Juan Cadenas con el título de Los trovadores.

63. El texto de la adaptación se puede leer en V. Sardou, "Las superhembras", ob. cit.

64. El argumento de la comedia original de Sardou puede resumirse así:

El industrial 'Quentin' ha vuelto de Estados Unidos aún más partidario que antes de una emancipación femenina que sus hijas 'Gabrielle' y 'Jenny' y su cuñada 'Madame Toupart' han estado ya aplicando durante años con el resultado de convertir en caótica la vida familiar. Sólo 'Claire', a cuyo cargo están las hijas de 'Quentin' mantiene una femineidad tradicional, gracias a la cual salva a 'Jeny' de ser seducida por un falso príncipe montenegrino (en realidad, alsaciano) y a la familia de ser desahuciada por 'Jonathan', el materialista sobrino norteamericano que se ha hecho con todos los bienes familiares, mediante su matrimonio con él, a quien ha ganado con su dulzura de mujer.

65. En la comparación de Victorien Sardou, Les Femmes fortes, París, Michel Lévy Frères, 1861, con Las superhembras, Madrid, Rafael Caro Reggio, 1921, se puede observar que los adaptadores fueron bastante más fieles de lo que afirmó la crítica del estreno, pues únicamente suprimieron algunas réplicas no esenciales para la comprensión de la obra y añadieron algunas pocas alusiones a la realidad contemporánea (Charlot, la guerra de los bóers, etc.).

59. La ausencia de una edición de la versión castellana y la insuficiencia de datos aportados por las recensiones impiden saber cuál podría ser el título original. Las piezas firmadas por Labiche y Delacour, entre las que se cuenta la magistral La Cagnotte son, según la Enciclopedia dello Spettacolo (v.i. la selección bibliográfica): Deux Merles blancs (1858), En avant les Chinois! (1858), Le Voyage autour de ma marmite (1859), La Sensitive (1860), L'Amour en sabots (1861), Les Petits Oiseaux (1862), Le Premier Pas (1862), Permettez, Madame! (1863), Célimare le bien-aimé (1863), La Cagnotte (1864), Le Point de mire (1864), Premier Prix de piano (1865), L'Homme qui manque le coche (1865), La Bergère de la rue Monthabor (1865), Le Voyage en Chine (1865), Le Fils du brigadier (1867), Le Corricolo (1868), Le Dossier Rosafol (1869), Le Choix d'un gendre (1869), L'Ennemie (1871), La Mémoire d'Hortense (1872) y Le Roi dort (1876).

60. Las recensiones utilizadas son:

- A. C., "Coliseum: Hay que hacer la vista gorda", ABC (24-V-1933), p. 41.

- Jorge de la Cueva, "Coliseum.- ¡Hay que hacer la vista gorda!", El Debate (24-V-1933), p. 4.

- [Luis Araujo Costa], "Coliseum.- Estreno de la comedia en tres actos de Labiche y Delacour, arreglo de Mario Aguilar y Francisco Presas: Hay que hacer la vista gorda", La Epoca (24-V-1933), p. 1.

- A. M., "El estreno de anoche en el Coliseum.- La compañía Mora-Espantaleón-Barroso alcanza un magnífico éxito interpretativo en la comedia Hay que hacer la vista gorda", Heraldo de Madrid (24-V-1933), p. 5.

- J. [José] de la C. [Cueva], "En el Coliseum: Hay que hacer la vista gorda", Informaciones (24-V-1933), p. 4.

- A. [Arturo] M. [Mori], "Coliseum.- ¡Hay que hacer la vista gorda!, de Labiche y Delacour, arreglo de Aguilar y Presas", El Liberal (24-V-1933), p. 6.

- M. [Manuel] M. [Machado], "Coliseum: Compañía Barroso-Espantaleón-Mora.- ¡Hay que hacer la vista gorda!", de Labiche y Delacour, arreglo de Mario Aguilar y Francisco Presas", La Libertad (24-V-1933), p. 3.

- Juan Chabás, "Estrenos teatrales: Hay que hacer la vista gorda, en el Coliseum", Luz (24-V-1933), p. 6.

- Buenaventura L. Vidal, "Coliseum.- ¡Hay que hacer la vista gorda!, comedia en tres actos de Labiche y Delacour, arreglo de Mario Aguilar y Francisco Presas", La Nación (24-V-1933), p. 12.

- M. Fernández Almagro, "Coliseum: Estreno de la comedia en tres actos de Labiche y Delacourt [sic], traducida por Aguilar y Presas, ¡Hay que hacer la vista gorda!", El Sol (24-V-1933), p. 5.

66. La lista de las reseñas empleadas es ésta:

- "Las superhembras", ABC (12-III-1921), p. 17.
- F. Aznar Navarro, "En el Infanta Isabel: Las superhembras", la Correspondencia de España (12-III-1921), p. 4.
- Rafael Rotllán, "Las superhembras.- Comedia en tres actos, de V. Sardou, versión castellana de Enrique Gutiérrez-Roig y Luis de los Ríos, estrenada ayer tarde en Infanta Isabel", El Debate (12-III-1921), p. 3.
- A. M. [Alejandro Miquis], "En Infanta Isabel: Las superhembras", Diario Universal (14-III-1921), p. 3.
- A., "Infanta Isabel: Las superhembras, comedia de Victoriano Sardou, traducida por los señores Gutiérrez Roig y Luis de los Ríos", La Epoca (14-III-1921), p. 1.
- Alfredo Cabanillas, "En el Infanta Isabel.- Las superhembras, de Victoriano Sardou.- Traducción de Luis de los Ríos, y Roig", Heraldo de Madrid (12-III-1921), p. 1.
- J. de L., "Infanta Isabel" El Imparcial (12-III-1921), p. 3.
- X., "Infanta Isabel; Las superhembras; comedia de V. Sardou, adaptada al castellano por Gutiérrez Roig y Luis de los Ríos", El Liberal (12-III-1921), p. 2.
- "¿Volvemos a Sardou? Terpsícore, cosmopolita", Nuevo Mundo (25-III-1921), s.p.
- J. [José] A. [Alsina], "Infanta Isabel: Las superhembras", El Sol (12-III-1921), p. 2.
- "Infanta Isabel.- Las superhembras", La Tribuna (12-III-1921), p. 8.

67. Manuel Bueno, "Centenario de Sardou", ABC (10-XI-1931), pp. 11-12.

68. Repasa los distintos estrenos de Augier en Madrid y analiza someramente las adaptaciones Rosa M^a Calvet, "Las versiones españolas del teatro de Emile Augier", en Traducción y adaptación cultural: España-Francia, edición de M^a Luisa Donaire y Francisco Lafarga, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1991.

69. La comparación de Emilio Augier y Julio Sandeau, La felicidad de Antonietta, comedia en tres actos, adaptación de G. Martínez Sierra, Madrid, Estrella, 1919, e ídem, Le Gendre de Monsieur Poirier, notice et notes par Oscar Grojean, Bruxelles, Labor, s.a., indica que la versión fue aceptablemente fiel hasta el último acto, a pesar de haberse fundido los actos segundo y tercero del original en el segundo de Martínez Sierra, mientras que en el acto cuarto se introducen varias escenas (las páginas 127-135, 142-147 y 151-158, sobre todo) en las que es evidente que se pretendió dotar de una mayor justificación a los cambios bruscos de actitud de

los personajes en el original, por medio de una modernización deudora del teatro psicologizante posterior a Augier. Así, una larga conversación entre 'Gastón' y 'Antonietta' (pp. 151-158) revela la razón del desprecio del marqués hacia su la mujer por su creencia de que ella se había casado con pretensión de ennoblecerse y acaba con un reconocimiento por parte del hombre de la sinceridad en su afecto y las demás cualidades de la hija de M. Poirier. Además, por el amor de 'Antonietta' el protagonista renuncia a un duelo en la versión, frente a su suspensión de éste a causa del miedo del adversario en el texto francés, lo que viene a sumarse a las preocupaciones de pintura sentimental de Martínez Sierra, que mitiga así el movimiento sorpresivo -y contrastado- de la acción y los coups de théâtre del último acto de Le Gendre de Monsieur Poirier.

70. Las reseñas consultadas son:

- Floridor, "Eslava. la felicidad de Antonietta", ABC (22-XII-1918), p. 20.

- Rafael Rotllán, "En Eslava: La felicidad de Antonietta. Comedia en tres actos, original de Emilio Augier, traducida por Gregorio Martínez Sierra", El Debate (23-XII-1918), p. 3.

- Andrenio, "Eslava.- La felicidad de Antonietta; comedia en tres actos, original de Emilio Augier, traducida por Gregorio Martínez Sierra", La Epoca (22-XII-1918), p. 1.

- Juan Servien, "Eslava: La felicidad de Antonietta, de Augier y Sandeau", España, IV (26-XII-1918), 194, pp. 10-11.

- "Emilio Augier, en Eslava: La felicidad de Antonietta", El Sol (22-XII-1922), p. 6.

- T. [Tomás] B. [Borrás], "Las obras nuevas.- La felicidad de Antonietta", La Tribuna (22-XII-1918), p. 8.

71. He aquí las recensiones más útiles:

- Enrique de Mesa, "Teatro de la Princesa.- Cecilia Sorel", La Correspondencia de España (9-V-1923), p. 1.

- Jorge de la Cueva, "Presentación de Cécile Sorel", El Debate (9-V-1923), p. 2.

- Melchor Fernández Almagro, "Princesa: Presentación de la compañía de Mlle. Cécile Sorel. La comedia en cuatro actos, de M. Augier, titulada L'Aventurière", La Epoca (9-V.1923), p. 1.

- "Cecilia Sorel, en la Princesa", Heraldo de Madrid (9-V-1923), p. 2.

- José Alsina, "Princesa.- Presentación de Cecilia Sorel.- L'Aventurière, comedia en cuatro actos de Emilio Augier", El Sol (9-V-1923), p. 2.

- E. Estévez-Ortega, "En la Princesa. L'aventurière, comedia en cuatro actos de Emile Augier, de la Academia Francesa", La Tribuna (9-V-1923), p. 16.

- "En la Princesa.- Presentación de Cecilia Sorel. L'Aventurière", La Voz (9-V-1923), p. 2.

2.2.1.2. El teatro de la "Belle Epoque":

2.2.1.2.1. EN TORNO AL NATURALISMO:

La publicación en 1879 de Le Naturalisme au théâtre, de Emile Zola, fue un hecho de importancia acaso comparable en el teatro francés y occidental a la del propio Art Poétique, de Nicolas Boileau, que proporcionó la forma más eficaz al complejo de teorías clasicistas que tanta influencia ejercieron en los dramaturgos hasta entrado el siglo XIX. De manera análoga, aunque con menor evidencia, el manifiesto de Zola contribuyó a asentar una fórmula teatral que sedujo a sus contemporáneos y tendió a vincularlos a un movimiento, el Naturalismo, que triunfaba ya en el género de la narración. Frente a una escena dominada por los exponentes de la pièce bien faite, las concepciones naturalistas tenían el atractivo de proporcionar una técnica igualmente sistemática, no del todo alejada de los procedimientos de un Augier o un Dumas hijo, tal como sugiere el mismo manifiesto zolesco, pero enriquecida con un compromiso estético acorde con las preocupaciones su tiempo, sobre todo las referidas a la reforma de la sociedad y a la investigación psicológica, desde una perspectiva que se presentaba con todos los prestigios de lo científico, de lo positivo.

Los resultados fueron tal vez menos halagüeños que en la novela, y los comienzos, más difíciles (recuérdense los fracasos relativos de Les Corbeaux, de Henri Becque, en 1875, y de Thérèse Raquin, del mismo Zola, dos años antes), pero la labor de difusión emprendida por el teórico y creador de la saga de Les Rougon-Macquart, pronto secundada por otros, consiguió calar en la crítica y el público hasta el punto de que el teatro serio de boulevard se metamorfoseó en

naturalista sui generis, y la preceptiva de este movimiento se convirtió en silenciosa piedra de toque de los méritos de las obras representadas, si no correspondían a una estética visiblemente diversa (el teatro cómico vodevilesco y las tentativas de teatro poético, entre otras), no sólo en la época de principios de siglo, sino incluso más tarde. Ya veremos las consecuencias de ello en la interpretación de ciertas obras de talante vanguardista, como las de Lenormand.

Por supuesto, el hecho de que el teatro naturalista aparezca como un movimiento de perfiles bien definidos teóricamente no supone que nos encontremos con una modalidad tan uniforme como la clasicista, como no podía dejar de ser menos en una sociedad más abierta y en la que convivían diferentes criterios artísticos. Además, la práctica dramática de los seguidores de Zola recibió el influjo de autores extranjeros que habían emprendido un camino semejante, si bien con características originales, como fue el caso de los escandinavos o rusos, lo que mitigó las rigideces de escuela más o menos dogmática, aun sin borrar el parecido de concepto entre los dramaturgos naturalistas franceses más característicos. No hay que olvidar que muchos de ellos estuvieron ligados al Théâtre Libre, de André Antoine, de quien la admiración a Zola no impidió que manifestase su flexibilidad a la hora de acoger experiencias de un realismo diferente del preconizado por su maestro¹, incluyendo en su repertorio desde los vodeviles ácidos de Georges Courteline hasta los debates apasionados de François de Curel, sin despreciar el melodrama remozado de Jean Aicard o las primeras muestras de Grand-Guignol. De hecho, los autores más aplaudidos fueron aquellos que matizaron las concepciones naturalistas con sus aportaciones personales, lo que permitió la consolidación de varias maneras de analizar la realidad o,

simplemente, de explotarla a fin de llegar a un público que exigía cada vez más la presencia sobre las tablas de un mundo reconocible como cercano, equivalente al puesto en circulación por la narrativa, de Balzac en adelante.

La consonancia de la práctica naturalista con la tendencia hacia el realismo de los espectadores se tradujo, como ya hemos dicho, en su predominio a la larga en el teatro comercial fuera del ámbito del teatro de mera diversión. El fenómeno se produjo en toda Europa y, naturalmente, también en España. Desde 1900 hasta el final de la Gran Guerra fueron estrenadas en Madrid una gran cantidad de obras francesas relacionadas con esa corriente en su primera fase, algunas de las cuales llegaron a ser repuestas en el período inmediatamente posterior. Entre ellas, se pueden citar títulos como La taberna, adaptación de la novela de Emile Zola L'Assomoir (1877; adaptación teatral por William Busnach y Octave Gastineau, 1879); El amo (Les Plumes du geai, 1906), de Jean Jullien; El negocio es... el negocio (Les Affaires sont les affaires, 1903), de Octave Mirbeau; La castellana (La Châtelaine, 1902) y El adversario (L'Adversaire, 1903), ambos de Alfred Capus (1858-1922) y Emmanuel Arène, y los más famosos, a juzgar por sus reestrenos frecuentes, Papá Lebonnard² (Le Père Lebonnard, 1889), de Jean Aicard, y Zazá (Zaza, 1898), de Pierre Berton y Charles Simon.

El conocimiento temprano del Naturalismo teatral en Madrid pudo hacer bajar el número de sus estrenos a partir de 1918, pero no disminuyó apenas su resonancia, pues al tratarse de una estética bien asimilada, incluso considerada modélica, el comentario resultaba más sencillo, a lo que hay que añadir que algunas de las obras maestras del movimiento fueron conocidas en Madrid precisamente entonces. No me refiero a estrenos de más ambición comercial que otra cosa, como los de

Bridge, de Pierre Berton y Charles Hamilton³; la comedia sentimental La risa de Juana (¿Petite Peste, 1905?), de Romain Coolus, que estrenó la "Cía. Martínez Sierra" en el Eslava, el 19 de diciembre de 1924, o Los nuevos pobres (La Chasse à l'homme, 1919), de Maurice Donnay, presentada por la "Cía. de Comedias María Palou" en el Eslava, el 22 de septiembre de 1920. Los que merecieron más atención a la crítica madrileña fueron los de dos destacables dramaturgos del teatro de ideas, Eugène Brieux y François de Curel, y de Georges de Porto-Riche, maestro del teatro psicológico. También hubo alguna representación del que actualmente se considera autor más valioso del teatro naturalista, Jules Renard, pero tanto la de Zanahoria (Poil de Carotte, 1900, versión escénica por él mismo de la novela del mismo título, 1894), estrenada por el grupo de aficionados "Teatro Cámara Fomento de las Artes" (sede, 15-IV-1934), como la de Le Pain de ménage (1899) por la compañía France-Ellys (Princesa, 3-V-1925), pasaron completamente desapercibidas, a pesar de que podían recordar por la desnudez de su análisis del amor a las obras de Porto-Riche, cuya recepción fue extraordinariamente positiva.

La gran boga de teatro sentimental en sordina, esto es, poniendo en escena relaciones de amor cotidianas con un tono sobrio que excluía toda exageración pasional, que se convirtió en una de las tendencias más vitales del teatro francés en torno a 1920 (Le Paquebot Tenacity, de Charles Vildrac, 1920; La Souriante Madame Beudet, de Denys Amiel y André Obey, y Aimer, de Géraudy, ambas de 1921; Martine, de Jean-Jacques Bernard, 1922, etc.), no hizo sino aumentar la consideración de un dramaturgo que había anunciado algunas de las características sobresalientes de dicha escuela ya a finales del XIX, especialmente en la considerada como su obra maestra Amoureuse (1891). El estreno de esta obra en francés un día

después del reciente Aimer, de Géraudy, resaltó la modernidad de aquel drama para la crítica del tiempo. Servida además por la dirección de Lugné-Poe y el perfecto trabajo interpretativo de Marie-Thérèse Piérat, titular de la compañía entonces de gira en Madrid, y con la expectación derivada del escaso conocimiento directo de la obra en Madrid (no había sido puesta en escena en castellano), la representación de Amoureuse en la Princesa, el 17 de febrero de 1922, dispuso de todas las opciones para convertirse en éxito de crítica. Las opiniones publicadas⁴ tendieron incluso a sustituir el juicio razonado de la obra por una glosa de las características que la habían convertido en clásica.

Como el mismo autor había declarado con alguna ironía, Amoureuse no había tenido hijas, pero sí nietas que multiplicaban, reflejándolos, los matices del estudio psicológico realizado de modo ejemplar (La Correspondencia de España, La Epoca, España y El Sol). Habiendo restringido su campo de observación al tan viejo -y francés- triángulo amoroso⁵, la falta de originalidad temática encontraba una compensación irreprochable en la seriedad y agudeza con que parecía haber desentrañado los secretos de las vivencias presentes en dicha situación, especialmente las del sujeto femenino. Su théâtre de l'amour, epígrafe general para toda su producción dramática, incidía una y otra vez en la personalidad de unas mujeres cuyo impulso sensual llevaba a comportamientos condenados en la época (al adulterio, en Amoureuse), y que el dramaturgo contemplaba con un pesimismo respecto de sus consecuencias en la relación de pareja digno de August Strindberg (Heraldo de Madrid), tal vez con menos alcance trágico que en el autor sueco, pero con una profunda coherencia en la plasmación escénica de la psicología de la amante, al menos en el drama comentado. Su protagonista fue

considerada un ejemplo representativo de su sexo cuando estaba en juego la pasión (ABC, La Correspondencia de España y Diario Universal, sobre todo).

Ese vigor psicológico de la fábula se veía, además, puesto de relieve por la nitidez de la estructura. Frente al gusto de los efectos escénicos del teatro anterior (Heraldo de Madrid), Porto-Riche había hecho progresar la acción de Amoureuse de manera rectilínea y dirigida a la impresión final conjunta, con gran atención a la economía de medios. La apariencia resultante destacaba por su "sencillez clásica" (La Epoca, además de La Correspondencia de España) y, sobre todo, por su naturalidad (La Libertad y La Tribuna), que se ha de entender desde los presupuestos naturalistas, precisamente: la sustitución de los contrastes efectistas por "la investigación de los temperamentos y del medio" (El Sol) responde a la concepción del drama por Zola como el desarrollo sobre las tablas de un análisis experimental⁶, que no dejó de atraer la ya vieja acusación de morbosidad (La Libertad).

La adecuación de Amoureuse a esas premisas ha de ser subrayada para evitar la perspectiva sesgada de los críticos madrileños del período. La inclusión en el Naturalismo la distinguía radicalmente de las obras citadas como prolongaciones modernas de la pieza de Porto-Riche, especialmente con la muy parecida Aimer. En aquélla, la observación y estudio llevaban la mejor parte en lugar del lirismo de lo diario que resulta elemento fundamental en el teatro intimista posterior, aunque éste concediese también gran importancia a la pintura de caracteres en la línea del maestro. El tratamiento literario de la prosa de Géraudy, Bernard, Amiel y otros, contrastaba con la funcionalidad de Amoureuse, no reñida, por otra parte, con una búsqueda de la réplica ingeniosa, que animaba el diálogo con chispas de

humor, hasta el punto de hacerlo calificar de perfecto (La Correspondencia de España, La Epoca, Heraldo de Madrid y La Libertad) y ocultar a todos los críticos la sequedad, a fin de cuentas predominante para nuestro gusto, de su estilo gris de lengua hablada desnuda, también acorde con la preceptiva zolesca⁷, que las réplicas acerbamente satíricas no alcanzan a animar más que en ocasiones. Además, éstas no desempeñaban más que una función subalterna: en los momentos de expresión del análisis psicológico, el tono se volvía serio y explícitamente demostrativo, ofreciendo al espectador una visión sin dudas ni inquietudes de profundización en las causas menos evidentes de la actuación de los personajes, lo cual no dejaba de ser coherente, por otra parte, con la claridad estructural tan apreciada por la crítica madrileña.

Si el lenguaje se supeditaba a la exposición de las alternativas de una relación sentimental, en sus alternativas de dominio afectivo, fatiga, celos y venganzas, no lo hacían menos los elementos determinantes de las situaciones, hasta el punto de poner en peligro la misma verosimilitud: por ejemplo, la presencia constante de 'Pascal' en el hogar de los Fériaud sirve para propiciar teatralmente la infidelidad de 'Germaine' en un momento de arrebató y aprovechándose del amor persistente del amigo, pero puede parecer forzada tanto por su participación intensa en la intimidad del matrimonio como, sobre todo, por su actuación poco respetuosa hacia lo que los otros protagonistas apreciaban más⁸.

Pero sería anacrónico buscar defectos desde un criterio actual a un drama que no perdió un ápice de prestigio con su estreno en Madrid. Antes al contrario, sus reposiciones por otras compañías francesas visitantes -prueba de su popularidad en el país de origen- sirvieron para reafirmar las opiniones laudatorias referidas. Así, tanto su representación por la

"Cía. Robinne-Alexandre" (Comedia, 18-III-1924) como por la efectuada por el mismo grupo en el Alkazar el 25 de febrero de 1930, dieron pie a nuevas recensiones que no aportaron conceptos nuevos, salvo excepciones. Entre las dedicadas al reestreno de 1924⁹, presenta interés relativo la escrita por Manuel Machado (La Libertad), quien atribuyó a Amoureuse un carácter poético ligado, no al vuelo de la imaginación creadora, sino a la realidad de la vida, es decir, al desvelamiento de los mecanismos de su funcionamiento, con los matices de ternura determinados por el afecto del autor hacia sus personajes. Este descubrimiento del presunto sentido lírico de Amoureuse apareció también en la crónica de Rafael Marquina (Heraldo de Madrid), aunque éste no explicó mucho más en que consistiría ni situó la impresión de Manuel Machado en una perspectiva rigurosa, que evitara la consecuencia implícita de hacer entrar en el área de lirismo dramático todas las manifestaciones miméticas del teatro sólo por serlo. En cuanto a las recensiones publicadas en 1931¹⁰, me limitaré a citar un fragmento de Enrique Díez-Canedo (El Sol) que puede servir de resumen de la idea generalizada sobre la obra más famosa de Porto-Riche:

Amoureuse, apenas envejecida en algún detalle, contiene tan hondos análisis de la pasión amorosa, rasga de tal manera los velos de la intimidad, sorprende hasta tal extremo las reservas humanas, las ansias de soledad que acometen repentinamente al enamorado, la entrega total, la sumisión de la vida a un solo sentimiento, que tiene asegurado para mucho tiempo el rango que ocupa en el teatro francés actual, donde es como la antecesora en cuyos rasgos majestuosos se reconocen las facciones más finas de tantas comedias que le deben la lucidez de atmósfera que las envuelve.

El estreno de otro drama suyo, esta vez con menos prestigio y, por tanto, no sospechoso de elogios apriorísticos, favoreció el surgimiento de interpretaciones matizadas. Le Vieil Homme (1911), representado por la "Cía.

France-Ellys" en la Princesa, el primero de mayo de 1925, fue apreciado¹¹ con sus luces y sus sombras, como una pieza muy estimable no exenta de defectos, los cuales parecían responder a una exageración de la tendencia analítica propia del dramaturgo. De este modo, la tendencia a la divagación (El Liberal) que había alargado la obra hasta los límites de la teatralidad, como si fuera una "novela escénica" (El Sol), se debía a la disección extremadamente minuciosa del amor, cuyas vicisitudes parecieron equilibrar la lentitud de su desarrollo (La Epoca) por medio del sometimiento de los personajes a diferentes pruebas, como reactivos psicológicos (La Voz) en "un laboratorio de Anatomía sentimental" (La Epoca). Sin embargo, el procedimiento no era tan científico como se podría creer. La organización de la fábula presentaba falseamientos en costumbres y lenguaje que parecían tener su origen en que Porto-Riche había querido levantar un edificio imaginario en que se aunasen emoción dramática e intención moral (ABC y El Debate), a través del relieve que adquiriría la figura positiva de la madre en el contexto de la rivalidad amorosa, o mejor dicho carnal, del padre experimentado y el hijo ingenuo, en cuyo enfrentamiento parecía estribar la emoción vigorosa del drama (La Libertad, El Sol y La Voz), además de significar su novedad más llamativa en un tratamiento más del tema común en Porto-Riche de la posesión por el deseo.

La documentación crítica sobre el autor de Amoureuse no se limitó al comentario de sus dos únicos dramas representados en Madrid. Su muerte el día 5 de septiembre de 1930 fue aprovechada para exponer de manera sistemática lo que su figura había supuesto para el teatro. Entre los artículos publicados entonces destacan uno anónimo en el ABC¹² y los firmados por Enrique Díez-Canedo y Melchor Fernández Almagro en El Sol y La Voz¹³, respectivamente. Su lectura sitúa ante

los conceptos repetidos en las recensiones, adecuadamente desarrollados. Así, el primero cifró la individualidad artística de Porto-Riche en que había dejado de lado en gran parte las descripciones de ambiente para consagrar su pluma a los estudios de almas inmersas en la lucha fatal del amor, sin dar su opinión ni recrearse en el erotismo per se, sino poniendo en pie personajes vivos gracias a la exactitud de su observación:

Antes de Porto-Riche nadie se había atrevido a representar las íntimas peripecias del amor con tan segura penetración y con tanto desprecio de las fórmulas y de las escuelas. En una atmósfera caldeada todavía por el romanticismo fue Porto-Riche quien se alzó primero [...] sencillamente para descubrir la verdad de los impulsos sensuales, para revelar su poder, su naturaleza, sus motivaciones, sus egoísmos, sus miserias. Esta honda vivisección moral confería a sus personajes una consistencia de vida destinada a perpetuarse en el tiempo, pues a través de las sutilezas del diálogo expresaban, con palabras definitivas, insustituibles, eternas, las angustias, las alegrías y los fracasos del amor. (ABC).

Su originalidad respecto del teatro de su tiempo, no tan grande como podía parecer a quienes minimizaban su filiación naturalista quizá para asegurar su vigencia en 1930, fue relacionada con una tradición francesa gloriosa por Fernández Almagro, para quien la abundancia en esa literatura de "análisis de almas de mujer y valoración psicológica de todas las trivialidades del amor" convertían en típica la producción de Porto-Riche, continuadora de la labor análoga de Racine, Marivaux y Musset en la coyuntura de finales del siglo XIX, época en que el contraste entre pasión y racionalidad tenía un reflejo en la oposición entre Romanticismo y Naturalismo, que en el autor recientemente fallecido se equilibraba de tal manera que podía contentar a todos, en la medida que su sobriedad de análisis, de procedimiento y de lengua excluía lo más llamativo de cualquier escuela en favor de una

concentración universal del interés. Sus personajes aparecían libres de adornos pasajeros, con su verdad desnuda. Los caracteres femeninos ('Germaine' de Amoureuse, 'Thérèse' de Le Vieil Homme...) quedaban resaltados especialmente hasta quedar como "punto de referencia" de un tipo de mujer contradictoria, cuyo placer radicaría en la profundización de sus sentimientos hasta tocar en un dolor gustado voluptuosamente.

Los hombres no se mostraban, sin embargo, como libres de unas características parecidas, según Enrique Díez-Canedo. Todos los amantes de sus dramas, sin distinción de sexo, buscaban obtener una satisfacción amorosa total, incluyendo el goce de los sentidos aunque éste hiciera sufrir y les condujese a la pérdida de la felicidad. Este poder absoluto del amor no tenía nada que ver con la pasión romántica. El enfoque que se quería objetivo, la claridad del análisis que rechazaba todo misterio, separaban a Porto-Riche de la tendencia metafísica del amor visto por los románticos, que no aspiraba a deshacer el enigma sino a hacerlo palpable. Al intentar desentrañar positivamente los entresijos de la pasión, el dramaturgo recién fallecido había ahondado menos que aquellos en un sentimiento cuyos "rincones oscuros" estaban siendo iluminados por el psicoanálisis, ante el cual el énfasis de Porto-Riche en la carnalidad resultaba algo primario, aunque parece que ése sería precisamente uno de sus mayores atractivos en una sociedad aún muy recatada en esas cuestiones.

Al menos, parecía ser una de las características que denotaban una personalidad dramática propia en el contexto. Por ejemplo, Enrique Estévez-Ortega, al publicar un nuevo repaso de la producción de Porto-Riche en 1932¹⁴, la resumió en el hecho de haber llevado a las tablas, en coincidencia con Gabriele D'Annunzio, "una morbosa sensualidad doliente", "sus

sensaciones dramatizadas"...., ante las cuales todo lo demás parecía haber sido sacrificado. No es de extrañar por ello la limitación temática de su teatro y que, habiendo de partir de una producción tan homogénea, los críticos tuvieran que repetir prácticamente lo mismo cada vez que trataron del autor de Amoureuse.

La multiplicidad de intereses del otro gran maestro del teatro francés hacia 1900 desde la perspectiva de entreguerras, François de Curel, se revela como uno de los rasgos sobresalientes de su personalidad, al menos por contraste con Porto-Riche y otros dramaturgos coetáneos, en general especializados en pocos subgéneros. Aunque su personalidad dramática permaneció constantemente fiel a una técnica de teatro de ideas naturalista, visible en la estructuración de sus obras como un experimento del que debía deducirse una conclusión cualquiera a partir de la confrontación de las tesis defendidas o encarnadas por los personajes, las diferencias entre los temas tratados introdujeron matices que relacionaban determinadas piezas con el teatro social (v.g., Le Repas du lion, 1897) o el psicológico (v.g., La Danse devant le miroir, 1913), dentro de un enfoque decididamente intelectualista. Incluso se plegó alguna vez a las convenciones del teatro de boulevard de conflictos sentimentales a la manera de Henri Bataille, como hizo en una obra que escribió para la Comédie-Française, L'Ivresse du sage (1922), que fue la primera suya que llegó a ser estrenada en Madrid, probablemente por ser considerada una de las más fáciles de un dramaturgo con fama de desdenar al público, a quien solía ofrecer piezas de una densidad que se creía excesiva. El estreno se produjo el 27 de enero de 1928, en el Fontalba, por la "Cía. Margarita Xirgu", que la

repondría el 7 de noviembre del mismo año, siendo el título de la traducción, de Eduardo Marquina, La borrachera del sabio.

La expectación que provocó la importación de un dramaturgo muy prestigioso fue causa del gran número y extensión de las recensiones que le fueron dedicadas¹⁵, a las que hay que sumar un artículo en el ABC¹⁶ que informó de las características de su teatro, puesto a la par del de Becque y Porto-Riche, con la diferencia de la mayor ambición en el fondo de Curel. En efecto, éste superaba el simple realismo mediante la pintura de voluntades fuertes en un medio que resaltara las luchas de sus conciencias e intensificase la grandeza simbólica de su derrota, que coincidía con la de unas ideas con las que se identificaban íntimamente, lo cual le habría permitido esquivar las rigideces de la pieza de tesis en favor de una imágenes intelectuales dotadas de la fuerza de la vida.

El descubrimiento de esos rasgos definitorios de su producción no era difícil en La borrachera del sabio¹⁷. El fracaso amoroso del profesor preocupado por explicar racionalmente la atracción afectiva ante el impulso natural representado por el ganadero aristócrata que le arrebató a su novia, correspondía al procedimiento cureliano de demostración, aunque esta vez parecía haber quedado por debajo de su nivel usual. Independientemente de la justeza de la premisa, ni nueva (Informaciones) ni profunda (El Imparcial y La Voz), la comedia se resentía de la supeditación de la fábula al mensaje, tal como hizo pensar la artificialidad del carácter del filósofo, presentado parcialmente por el autor poco menos que como un imbécil (El Imparcial, Informaciones y La Voz), de manera que quedaba minimizada la posible trascendencia trágica de la frustración de sus aspiraciones, aspecto que se relacionaría en principio con uno de los temas

más queridos por el dramaturgo (ABC). Al contrario, la verdad sencilla de los otros dos miembros del consabido triángulo hacía más convincente la exaltación del sentimiento de la naturaleza que templaba el juego de ideas mediante la apelación al corazón (Heraldo de Madrid) y la cercanía al ser humano tal como es (Informaciones, El Liberal y El Sol), desnudo de los lastres de la cultura, como si Curel viera desde una distancia irónica su propia tendencia a resaltar los aspectos cerebrales de los conflictos (La Epoca).

El desarrollo de los sucesos representados en La borrachera del sabio correspondía también a la técnica peculiar del autor,

quien despreciaba las normas de la carpintería teatral en nombre del progreso lineal y sin divagaciones hacia el momento que iluminase el edificio ideológico que había de dar sentido a la obra. De ahí el carácter profundamente sintético de la acción (ABC, Diario Universal, La Epoca, La Esfera, Heraldo de Madrid, El Imparcial y El Sol), cuya simplicidad y resultado previsible no disgustaban a los espectadores, en el caso de la pieza comentada, gracias a las cualidades del diálogo, elogiado por todos los cronistas por su humor, ingenio, sinceridad (ausencia de sentimentalina para el firmante de la reseña de El Sol), picardía y fuerza dialéctica.

Así pues, a pesar de la prolijidad de los pasajes de filosofía amorosa, cuya ironía no compensaba su extensión y superficialidad, gracias al estilo se salvó el estreno para la crítica, que no dejó de reconocer que se trataba de una pieza muy secundaria dentro del corpus dramático del autor. Curel había escrito una obra ligera que puede recordar a cualquier otra comedia sentimental de éxito, a no ser por la densidad de los elementos discursivos en algunas réplicas, especialmente las del filósofo, ya que no a otro género remiten el tema

amoroso sin complicaciones psicológicas encaminado directamente al final feliz, la perspectiva bondadosamente humorística, que excluye los personajes antipáticos, o la picardía de determinadas situaciones, entre otras la del baño desnuda de 'Hortense' para estimular la pasión de su profesor que la interesada cuenta al principio del acto tercero.

La borrachera del sabio no podía considerarse una muestra adecuada del empeño teatral cureliano, que el público madrileño continuaba por lo tanto desconociendo. Por otra parte, parecía también claro que una primera representación de este autor en 1928 era demasiado tardía, aunque tuviera la virtud de ofrecer al público un teatro que ni era corriente en España (El Socialista) ni era innecesario para cubrir el espacio previo a la dramaturgia de vanguardia que se estaba haciendo esperar (La Nación y El Sol). Pese a su carácter aislado, se trató de una experiencia positiva, con alguna reserva de críticos contrarios al teatro de ideas¹⁸, que sirvió para pagar una deuda moral para con el dramaturgo cuya muerte meses después (27-V-1928) le situó en el centro del panorama del teatro francés visto desde Madrid, antes de ser postergado casi completamente.

Entre los artículos necrológicos sobre el autor de La Nouvelle Idole (1899), uno de los más interesantes fue el escrito por Ricardo Baeza¹⁹, además del más abiertamente laudatorio: la obra de Curel era "la más vasta, sin duda, en significación y la más rica de auténtica vida espiritual de la moderna dramática francesa", aunque Baeza no pudo negar que su influencia real se había limitado a minorías, permaneciendo al margen de las vicisitudes del panorama teatral de su país. El público no había aceptado, en general, unos dramas que chocaban con las convenciones dramáticas de su tiempo debido a su insobornabilidad en la dramatización de sus ideas, sin

concesiones que pudiesen poner en peligro su rigor. No le arredraban las mayores complejidades espirituales, buscadas más bien con ahínco para ofrecer "una manifestación profunda y genuina de la vida".

El espesor de concepto se engrosaba aún más por la contradicción entre su escepticismo y la atracción por el misterio metafísico, sobrenatural, de la existencia humana. Dicho contraste se resolvía no en antítesis, sino en fusión, mediante la aceptación del instinto de fe por su arraigo en una necesidad esencial del hombre, aun si la ciencia y la razón deslegitimaban los objetos de creencia. Se trataba, pues, de un "escepticismo idealista" o "espiritualista" que nos recuerda a Unamuno -a quien Baeza no aludió en ningún momento-, con las matizaciones necesarias, y que se extendía a todos los ámbitos de la vida, sociales y morales, ya que la duda sobre cualquier cuestión no le había impedido ver en el esfuerzo por conocer y por mejorar el entorno y el propio interior del individuo un deber de conciencia, además de una fuente de belleza arraigada en el ser profundo de la humanidad, con la manifestación consecuente en el estilo:

La intensidad de la idea crea, naturalmente, la intensidad de la frase. Y su elocuencia persuasiva, por otra parte, animada por el mismo soplo interior que sostiene a sus creaciones, lejos de concretarse solamente en unos cuantos postulados o páginas de antología, permea todo el diálogo, mezclándose a cada frase, a cada réplica, según la ley misma del pensamiento y de la vida.

La imagen artística de Curel quedó realzada así poderosamente, de acuerdo con el convencimiento de su excelencia literaria entonces compartida por casi todos los críticos. Desde ese punto de vista, poco se podía añadir a lo expuesto por Ricardo Baeza²⁰.

Una opinión más cercana a la mucho menos alta de Curel que nos hacemos en general actualmente fue la contenida en el

artículo necrológico de El Debate²¹. Su autor compartió con Baeza la idea de la personalidad marcada de Curel, tan fiel a sus concepciones a pesar del desvío popular, pero vio en él una obsesión demostrativa que saltaba a la vista para peor sobre todo cuando la base ideológica era errónea, o ligada en exceso a preocupaciones y modos de pensar exclusivos de su época, podríamos decir, lo mismo que de otro famoso dramaturgo de ideas del Naturalismo, Eugène Brieux, aunque en este autor la falta de vigencia era ya evidente en el período de entreguerras.

Nada más elocuente sobre la mala reputación de Brieux que el texto a él dedicado en la casi siempre meramente informativa Enciclopedia Espasa²², que se hizo eco de una calificación al dramaturgo de "antiartista" por su "espíritu mediocre" e "imaginación pobre", y continúa en los términos siguientes:

Su obra se considera como una demostración, como la obra de un crítico, de un sociólogo, que estudia la serie de hechos determinando sus características, clasificándolas y extrayendo de ella, cuando es posible, leyes, o un sistema o una ética.

También es significativo el silencio que rodeó a su muerte, en los últimos días de 1932. En contraste con la cobertura brindada a los fallecimientos de Curel y Porto-Riche, apenas si se puede citar una crónica de Bernardo G. de Candamo²³, en la que este crítico atacó el teatro de ideas, identificándolo con el de tesis, de Brieux por la escasa longevidad de sus temas y por el tono de cosa de juzgado que tenían sus obras²⁴, cuyos desarrollos aparecían deformados por las intenciones demostrativas del autor. Su producción respondía a un concepto de drama -el del Théâtre Libre de Antoine en sus comienzos más rabiosamente naturalistas- muy alejado de la sensibilidad moderna:

Nuestra época prefiere al documento humano la libre y arrebatadora irrupción de la poesía sobre el tablado histriónico.

Candamo sólo consideró que poseyese algún interés actual una comedia de Brieux, Blanchette (1892), a pesar del balance crítico que se deduce de los comentarios a su estreno²⁵, que había tenido lugar el 16 de mayo de 1930, en el Español, por la "Cía. Clásica Barrón-Rivas Cherif". La obra pareció en general irremediablemente vieja²⁶, sin que hubiera servido la adaptación modernizadora de Cipriano Rivas Cherif, quien, además de cambiarle el título por el de Pitusa, trasladó la acción a España y a la época actual y aceleró con cortes diversos su transcurrir lento. La fábula pareció poco verosímil²⁷, no sólo en los años treinta, cuando la mujer accedía con facilidad al menos a la profesión de enseñante, sino incluso en el año mismo del estreno original, por razón de la artificiosidad del conflicto, planteado y resuelto con rigidez esquemática (ABC, La Epoca, La Esfera y La Voz) y escasa penetración en la psicología de los personajes (El Socialista y La Voz). No obstante, fue precisamente el relativo vigor humano de padre e hija enfrentados lo que menos disgustó de la comedia (ABC, La Epoca, El Imparcial y La Nación), incluso si eso también desaparecía en el tercer acto definitivo, que acababa felizmente de una manera convencional frente a la solución amarga de una primera versión²⁸ no tomada en cuenta en la traducción hecha por Cherif (ABC, El Socialista y El Sol). Así pues, siendo tan pobre su categoría teatral como sugieren esos juicios, que no recogen, sin embargo, la ternura con que Brieux había pintado el personaje de su frustrada protagonista, es lógico que Pitusa fuera acogida simplemente como un documento histórico de una escuela, la naturalista ("con ribetes de melodrama", según el

cronista de La Epoca), cuyas normas el autor había seguido servilmente, a diferencia de Becque o Curel (La Voz).

Si Brioux había pecado por sujetarse en exceso a la preceptiva emanada de las teorías de Zola, la recepción uniformemente negativa de aquellos autores que trasplantaron el procedimiento al boulevard se debe, por el contrario, a haber aguado la fórmula elegida en aras del éxito de público. A pesar del ataque decidido contra el efectismo en Le Naturalisme au théâtre, bastantes dramaturgos de comienzos del siglo XX no tuvieron reparo en renovar la pièce bien faite tradicional, cuyo dominio durante más de sesenta años había resultado en un agotamiento notorio, mediante la aplicación de algunas de las recomendaciones de Zola. La concepción de la obra teatral como un experimento que se resolvía en la demostración de una hipótesis y la ambientación de las tramas en una época estrictamente coetánea de forma que aparentaran ser visiones analíticas de su sociedad son elementos esenciales de la teoría dramática naturalista que justifican la clasificación dentro de ese movimiento de aquella nueva dramaturgia boulevardière, la cual se diferenciaba del Naturalismo por su fin no tanto indagador como comercial, por lo que, aunque no desapareciese la dureza en el tratamiento de los temas (véanse Bernstein y seguidores), no se desdeñó ninguna clase de artificio para conseguir el aplauso, y mucho menos los procedentes del melodrama.

Que esto distorsionase el presunto realismo que se pretendía, llegando a sufrir la verosimilitud, no importaba si los espectadores lo aceptaban como imagen conveniente de la alta burguesía que protagonizaba la mayor parte de estas piezas aumentando así el aire de familia ya surgido por la semejanza de procedimiento dramático. Consecuencia de ello es la dificultad de descubrir autores de personalidad

inconfundible en el abultado corpus del Naturalismo de boulevard. Aparte de Henry Bataille y Henry Bernstein, los demás cultivadores de este teatro no hicieron más que seguir, con originalidad de detalle, la vía abierta por aquellos dos maestros reconocidos.

La limitación de calidad literaria que suponía tanto seguidor convencional de una fórmula que no lo era menos, no impidió ni su popularidad en Francia ni el reflejo de ésta en la escena madrileña de entreguerras. Entre los nombres que se pueden citar, presentan cierto interés, por razones ideológicas, los de Paul Bourget, de quien la "Compañía Társila Criado" estrenó en el Lara en una coyuntura nada inocente (14-V-1936) su drama antidemocrático, escrito junto con André Beaunier, ¡Crisis! (La Crise, 1912), y Gabriel Trarieux, de quien Véra Sergine representó el 24 de abril de 1923, en la Princesa, una vigorosa, aunque melodramática, apología del catolicismo titulada Un Soir (1910).

Otros autores destacan por el número de obras suyas que llegaron a conocerse en Madrid, tanto por medio de traducciones como de representaciones efectuadas por compañías francesas. Fue el caso de Pierre Wolff, cuyas piezas Les Marionnettes (1910) y Les Ailes brisées (en colaboración con L. Marchand, 1920) fueron estrenadas varias veces en la lengua original y en español: además de las reposiciones de Los muñecos, la primera contó con las preferencias de Marie-Thérèse Piérat (Princesa, 19-II-1922), Vera Vergani (ídem, 23-XII-1923) y del tándem Robinne-Alexandre (Comedia, 19-III-1923), y la segunda fue estrenada en francés por la compañía liderada por Jeanne Provost (Princesa, 3-V-1924) y en español, con el título de Puesta de sol, por la "Cía. Ernesto Vilches", en el Infanta Beatriz, el 11 de noviembre de 1925. De Wolff se estrenó también, con cierto éxito, la comedia titulada en el

estreno madrileño, por la "Cía. Adamuz-González" (Reina Victoria, 13-I-1925), Después del amor (Après l'amour, 1924), que había sido escrita en colaboración con Henri Duvernois.

Otro dramaturgo clasificable en esta corriente que se benefició de varias puestas en escena fue Pierre Frondaie (seudónimo de René Fraudet). En español se estrenaron La casa cercada (La Maison cernée, 1919), por la "Cía. Francisco Morano" (Princesa, 26-XI-1920), y Montmartre (Montmartre, 1910), por la "Cía. Alba-Bonafé" (Centro, 14-V-1921), mientras que en francés se representaron: durante la visita de Vera Sergine, L'Insoumise (1922; Princesa, 22-IV-1923); de Jeanne Provost, La Gardienne (1923; ídem, 6-V-1924); de Harry Baur y Andrée Pascal, L'Homme à l'Hispano (1925; Fontalba, 1-V-1928), y de las Galas Karsenty, Les Amants de Paris (1927; Alkázar, 30-IV-1931). Algunas de estas piezas, sobre todo las últimas, responden a un concepto de teatro sentimental ligero propio del boulevard de los años 20, pero las más características son probablemente las de un Frondaie seguidor de Bernstein, llevado en ocasiones a escenarios exóticos, como lo eran los árabes de La Maison cernée (ésta se desarrolla entre funcionarios coloniales británicos en Egipto y Palestina) y L'Insoumise, drama muy famoso en su tiempo que dramatizaba el choque de la mentalidad de una mujer francesa con la de su marido musulmán, quien acabaría asesinandola para castigar su insumisión a las normas del harén. El final violento relaciona la pieza con el melodrama y no se ha de esperar encontrar en la obra una exploración literaria o conceptualmente profunda del conflicto entre civilizaciones que después preocuparía al Lenormand de Asie.

Tampoco le sirvió el problema obrero para escribir un drama social digno de los precedentes de Gerhart Hauptmann y John Galsworthy, entre otros, al belga afincado en Francia

Henry Kistemaeckers, cuya obra La emboscada (L'Embuscade, 1913), estrenada por la "Cía. Francisco Morano" (Centro, 1-IV-1919) y de quien se repuso una vez su obra más conocida, La llamarada (La Flambée, 1911), lo utilizó como un resorte melodramático más en una trama deudora de L'Assaut bernsteniano, con "todos los defectos y ninguno de los méritos de la personalidad imitada"²⁹.

Para terminar este repaso de autores naturalistas comerciales de segundo orden, diremos que se estrenó una pieza de otro discípulo de Bernstein, La dama del antifaz (La Dame masquée, 1922), de Charles Méré, a cargo de la "Cía. Irene López Heredia" (Infanta Beatriz, 29-I-1929); que Dario Niccodemi, más famoso por su producción italiana, escribió alguna obra teatral en francés, como L'Aigrette (1912), que no dejó de incluir en el repertorio de la "Cía. Vera Vergani" dirigida por él mismo (Princesa, 21-XII-1923), y que se pueden citar algunas obras más pertenecientes al género de comedia dramática (o drama, menos veces) que solía designar a esta clase de piezas naturalistas y boulevardières, como los estrenos de La Danseuse rouge, de Charles y Henri Hirsch por la "Cía. Cora Laparcerie" (Comedia, 24-V-1922), o de La Princesse d'amour, de Louis Payen, por la "Cía. Sorel-Lambert" (Princesa, 15-V-1923). Por último, se impone aludir al drama de Paul Raynal Le Maître de son coeur (1920, escrito antes de 1914), que estrenó la "Cía. France-Ellis" en la Princesa, el 5 de mayo de 1925. Aunque anuncia por la exuberancia retórica con que los personajes expresan vigorosamente el combate espiritual en que están empeñados en su obra maestra casi expresionista Le Tombeau sous l'Arc de Triomphe (1924), aquella única pieza del autor conocida en Madrid remite aún al teatro comercial serio de preguerra por su gusto por la

organización de la trama en torno a la ilustración de un problema y por una cierta truculencia.

Las autores que merecieron una atención más detenida fueron, repetimos, Bataille y Bernstein, como no dejaba de ser lógico dado su prestigio de jefes de fila de este Naturalismo de boulevard. El más cercano de ellos a la ortodoxia zolesca parece ser Bataille, quien prolongó, debilitándolo, el théâtre d'amour, de Porto-Riche, de quien puede considerarse discípulo. Pero, a diferencia de su predecesor, no logró suscitar un consenso de elogios sino que fue atacado sobre todo por aquellos que se fijaron, más que en su papel protagonista en el panorama escénico francés tan tenido en cuenta por sus defensores, en el desajuste entre las altas intenciones artísticas del autor confesadas en prólogos o polémicas y los resultados prácticos en las piezas dadas a conocer. Los términos entre los que se movieron las opiniones pueden ejemplificarse en sendas crónicas de Enrique de Mesa y José Alsina³⁰, la primera publicada tras la representación de La Marche nuptiale (1905) por la "Cía. Marie-Thérèse Piérat" (Princesa, 20-II-1922), obra representada anteriormente varias veces³¹ y por lo mismo no demasiado comentada en esta ocasión, y la segunda escrita como homenaje tras la muerte del dramaturgo (3-III-1922). Ambos comentaristas partieron de las concepciones de Bataille, llegando a conclusiones muy diferentes.

Mesa se preguntó qué tenía que ver La Marche nuptiale y, por ende, toda su producción teatral, de la que la pieza estrenada se consideraba muestra sobresaliente, con las tres unidades preconizadas por el autor: "emoción de arte, de sentimiento y de pensamiento". Este triple supuesto que se traduciría teóricamente en la estilización de la observación de la realidad por medio de una confrontación trágica de las

verdades externas y las internas (instinto, intuición, etc.) aparecía abortado porque el conflicto preconizado no solía responder a necesidades internas de la fábula, sino sólo al capricho del autor, quien había sustituido la "sustancia eterna del drama" por la adjetividad de un "morboso sentimentalismo".

Alsina, por el contrario, afirmó que su obra se adentraba en el camino de la tragedia gracias a la verdad de su reflejo de la sociedad no sólo en sus costumbres sino también en su espíritu, templado en una lucha entre la conciencia y las fuerzas de la Naturaleza, lo cual dotaba a sus personajes, más allá de su existencia individual, de otra simbólica, representativa. Esta era al menos la finalidad perseguida por Bataille; aun si no lo hubiera realizado plenamente, Alsina defendió su honradez artística, que le habría llevado a ofrecer al público las visiones más chocantes si con ello creía asentar aquella verdad, en el fondo idealmente romántica por su inconformismo con los tópicos establecidos, especialmente los morales referidos al adulterio y la autonomía amorosa de la mujer.

La percepción contradictoria del rigor literario de Bataille que se puede deducir de las posturas críticas que acabamos de evocar reapareció cuando los estrenos de Bataille propiciaron la aparición de recensiones, con un predominio progresivo de la opinión rebajadora, según iba quedando claro que su teatro se repetía tanto o más que el de Porto-Riche, sin la pericia literaria observada en éste. Aparte de La Marche nuptiale y de dos reposiciones de la célebre La mujer desnuda (La Femme nue, 1908)³², se cuentan tres en francés y otros tantos en español, además de la representación en italiano de La vergine folle (La Vierge folle, 1910) por Emma Gramatica y Memo Benassi (Fontalba, 5-V-1927)³³.

Por orden cronológico, se ha de hablar en primer lugar de El hijo del amor (L'Enfant de l'amour, 1911), puesto en escena por la "Cía. María Gámez" en el Español, el 31 de marzo de 1922, como una especie de conmemoración necrológica al parecer poco digna de propósito tan loable. Las reseñas³⁴ lamentaron las deficiencias interpretativas de la compañía y la escasa calidad de la traducción, de Enrique López Alarcón y Alejandro Mac-Kinlay, recortada hasta el punto de hacer peligrar la inteligibilidad misma de la obra por la supresión de antecedentes (El Liberal). A pesar de ello, y tal vez por la impresión del fallecimiento reciente del autor, la crítica tendió a mostrarse relativamente más favorable que en los siguientes estrenos.

Se destacó sobre todo la agudeza psicológica del análisis, tanto de 'Mauricio', el hijo natural que adora a su madre y por ello consigue que vuelva a su lado el hombre del que está enamorada, como el de la protagonista, cuya pasión vence incluso al afecto materno (El Sol, La Tribuna y La Voz). La peligrosidad del tema en España, por la ilegitimidad y la heterodoxia general de las relaciones amorosas tratadas de una manera humana chocante para el honor tradicional hispánico (La Voz), podría hacer pensar que la impresión de que Bataille había supeditado el verismo a la expresión de su voluntad omnipotente (La Correspondencia de España) procedía de prejuicios extrartísticos, tal como sugiere la opinión de que la madre era un personaje inverosímil por su extravagancia moral (ABC).

Sin embargo, el hecho de que otros críticos atacasen la pieza exclusivamente por haber querido "hacer teatro nuevo con recursos viejos" (Heraldo de Madrid), principalmente con efectismos melodramáticos (ABC, Diario Universal, Heraldo de Madrid y El Imparcial), y que un diario conservador como La

Epoca publicara que el asunto escabroso había perdido sus aristas inaceptables gracias a un enfoque lleno de sensibilidad, lírico³⁵, por el que se llegaba a exaltar el sacrificio y el deber (El Sol), devuelve la recepción de El hijo del amor a un ámbito meramente literario que predominará también en el estudio de otras piezas difíciles de Bataille. Al fin y al cabo, aquél se había cubierto bien las espaldas al aparentar una disidencia de la estrecha moral burguesa decimonónica que acababa por convertirse en su apología:

Este creador de tantas situaciones equívocas, de tantos seres irregulares, de tantos enfermos del corazón, saca una penetrante elegía de las flaquezas humanas, un piadoso lamento poético, en vez de deducir una exaltación de la supuesta Naturaleza, que se han fabricado los poetas para justificar los extravíos del hombre, o de contentarse con la visión alegre y complaciente de la comedia libertina. La amoralidad aparente de Bataille encierra un esfuerzo para construir sobre la sensibilidad, sobre el respeto y la piedad hacia el dolor, una regla de conducta, para sacar, en fin, una ética de la estética.

Muchas de sus obras conducen a conclusiones semejantes a las de un Manual de Moral cristiana, porque el pecado lleva encendida la llama purificadora del dolor. (La Epoca).

El estreno absoluto de Le Scandale (1909) por la "Cía. Vera Sergine" el 20 de abril de 1923, en la Princesa, confirmó la buena mano de Bataille para mitigar el desagrado que podía causar el análisis de una pasión femenina no aceptada socialmente³⁶. La crítica del estreno³⁷ subrayó la moralidad del drama, aun con sus diferencias con la mentalidad española (La Epoca), su atrevimiento al presentar sin eufemismos sobre la escena una infidelidad conyugal (El Liberal) y su conclusión poco acorde con el decoro dramático aún en boga: el marido perdonaba el adulterio de su esposa, aunque su descubrimiento había arruinado su vida de hombre público. Este final pareció ilógico (El Debate), lo que se explica por la extrañeza ante la ruptura de una costumbre

teatral, pero también forzado (El Imparcial), opinión que se basó en mayor medida en consideraciones deducidas de la obra misma.

Si Le Scandale revelaba el influjo del teatro de Bernstein, perceptible en alguna escena cargada de violencia verbal y física incluso superior a las típicas bernsteinianas³⁸, no alcanzaba éste a anular la sentimentalidad comprensiva propia de Bataille (La Libertad), de modo que culminaba lo más emocional y humanamente posible (Informaciones, El Liberal y La Tribuna) un conflicto que en aquél hubiese podido culminar en un frenesí trágico. No obstante, el afán de dar mayor relieve al perdón le había hecho subordinar las situaciones a ese momento, por lo cual había cargado la mano de efectos patéticos (La Epoca, El Imparcial y La Voz), entre los cuales podemos citar el llanto del poco antes violento 'Férioul' en brazos de su madre, y había descuidado la justificación del actuar de los personajes, especialmente del amante y del marido, cuyo proceder respectivo no se entendió entonces (El Liberal), ni se entenderá probablemente ahora, tanto se contradicen las estafas de uno con su abnegación al devolver gratis los documentos comprometedores a la interesada, y la explosión de ira del otro con su blandura inmediata, pese a que no faltó quien señalase al contrario la naturalidad de caracteres y sucesos (La Voz).

La diversidad de pareceres fue más neta en lo referido al estilo, pues a la consideración de la viveza y elegancia del diálogo (El Debate y La Tribuna) se contrapuso la de su prolijidad y aire de relleno (ABC, La Epoca, El Imparcial y La Voz).

Los defectos de Le Scandale parecieron aumentados en la siguiente pieza de Bataille estrenada en Madrid, Las hermanas

de amor (Les Soeurs d'amour, 1919), en versión de Salvador Vilaregut, por la "Cía. Díaz-Artigas", en el Español, el 21 de marzo de 1924. Ese mismo día se celebró la primera representación madrileña en castellano de una comedia de Pirandello (La razón de los demás [La ragione degli altri]), cuya comparación con la de Bataille no fue muy afortunada para éste último. La crítica³⁹ condenó unánimemente la reiteración de una dramaturgia innovadora sólo en sus inicios (Informaciones) y que en Las hermanas de amor ponía claramente de manifiesto su debilidad de producto mecánico. El drama no era más que la exageración de una tendencia característica del Naturalismo francés, la de plantearse problemas intrincados para poder demostrar habilidad al desenredarlos (Diario Universal)⁴⁰.

Una vez escogidos una situación y tipos falsos por su arbitrariedad y la confusión de ideas contradictorias sobre el amor (El Debate, La Epoca, Heraldo de Madrid, El Liberal, La Libertad, El Mundo y El Sol), la acción no podía por menos de discurrir por cauces de inverosimilitud suma hasta un final increíble (ABC, El Imparcial, La Libertad y La Voz), estando todo entreverado con una sentimentalismo tierno que, en vez de provocar emoción como en otras piezas del dramaturgo, no podía ocultar su sensiblería cursi, enteramente falsa al no ser más que un recurso para impresionar al público (ABC, El Debate, La Epoca, Informaciones y El Liberal). No obstante, se reconoció el dominio de una teatralidad ya vieja (Heraldo de Madrid y El Imparcial), cuyo énfasis en la minuciosidad de la observación no hacía sino iluminar la endeblez del resultado (Heraldo de Madrid).

El vapuleo sufrido por Las hermanas de amor es un buen indicio de que el cambio de gustos propiciado por el conocimiento de las experiencias de vanguardia estaba

incidiendo en el descrédito de un autor que no había renovado su fórmula de manera suficiente, aunque Les Soeurs d'amour puede interpretarse como un intento de tratar una relación amorosa en lo que tiene de sueño poético a la manera de cierto teatro intimista de aquellos años. La figura de 'Frédérique', sobre todo, simboliza un sentimiento de nostalgia tanto hacia un pasado de felicidad cifrada en el cumplimiento del deber como hacia un futuro tal vez quimérico y, desde luego, no cumplido, en que las relaciones de los protagonistas serían de orden exclusivamente espiritual, anhelo desde el que se explicaría su tan criticado abandono del amante. Sin embargo, esa impresión de tristeza de sueño no realizado se diluye entre las numerosas escenas que contextualizan la trama con detallismo que aplasta la sugestión y retrotrae el drama al realismo más explícito, excepto en algún momento⁴¹.

Tampoco la representación de Poliche (1906), por la "Cía. Jean Sarment" (Fontalba, 30-IV-1927)⁴², le reconcilió con la nueva sensibilidad⁴³, pues su carácter precursor del teatro que oponía la realidad y la apariencia y el parentesco del protagonista con los tipos de Sarment quedaban minimizados por el conservadurismo de su técnica dramática, que diluía el atractivo tragicómico de 'Poliche' entre el gran número de personajes secundarios y la evidencia grosera de la exposición, hecha a menudo mediante conversaciones sin otro fin que poner al público en antecedentes. A esto se sumaba que el matiz psicológico, a veces muy sagaz, perdía finura a causa de la insistencia en las situaciones y de la palabrería, tal como dijeron los críticos que se ocuparon del estreno por Jeanne Provost de La Tendresse (1921; Princesa, 4-V-1924)⁴⁴, comedia que sería glosada por extenso al ofrecerse en español.

La representación de Ternura, versión de la pieza anterior, fue muy cuidada. El 26 de abril de 1929, los

espectadores del Lara pudieron recrearse en el buen trabajo de la actriz Camila Quiroga, titular de la compañía que la puso en escena, y escuchar una traducción de gran mérito, realizada por Federico Oliván y Francisco Marroquín⁴⁵. Sin ser fiel a la letra, ya que suprimen pasajes para reducir la gran longitud de las escenas, perdiéndose algunos detalles de observación de la vida cotidiana, eso mismo permitió a la versión conseguir una gran nitidez en el desarrollo de la fábula, tal vez mayor que en el original mismo, cuya expresión superan en algún pasaje⁴⁶. Asimismo, completaron su buen trabajo con una "autocrítica" en que dieron las razones de haber elegido tal obra⁴⁷, entre otras la del "vigor escénico" con que Bataille había tratado el trascendente problema psicológico de la disociación del afecto y el impulso sexual en una relación de pareja⁴⁸.

A la crítica⁴⁹ no le gustó ni el tema ni su plasmación dramática. El problema de la mujer que ama a su inteligente y viejo marido, pero no puede evitar engañarlo con hombres más jóvenes, que Bataille había solucionado mediante la renuncia del esposo a todo lo que no fuera una relación de ternura espiritual, fue tachado de falso, ya que, aparte de la noción de "egoísmo y cobardía" (El Mundo) que significaba tal abandono para la mentalidad del tiempo, se afirmó que, amando, lo espiritual y lo corporal se confunden, anulando la verosimilitud de la fábula (La Epoca, El Imparcial y La Voz). Quedaba así en pie, no la hipótesis que se trataba de ilustrar, sino únicamente la coartada de sentimentalismo que reaparecía una y otra vez en su obra hasta el cansancio. La defensa de la libertad en cuestiones de amor, valientemente extendida a la mujer, implicaba una seriedad del compromiso humano de Bataille (El Liberal y El Socialista), pero a las

alturas de 1929 sonaba a convencionalismo y pose afectada (El Debate, El Imparcial y El Sol).

Nada nuevo pareció decir Bataille en Ternura y, por otra parte, tampoco lo había dicho rompiendo sus consabidos moldes: el hecho de que el protagonista sea un dramaturgo y que, en un pasaje del acto II, se entrecrucen la realidad y la ficción cuando 'Barnac' utiliza palabras de su esposa en un texto que ha de desenmascarar el adulterio de ésta, quedan como datos anecdóticos en una trama que se basa en una intriga amorosa central absolutamente boulevardière. Como se dieron perfecta cuenta los comentaristas, los recursos utilizados en ella eran los de siempre (ABC), con su falta de sutileza (El Debate alude al modo como 'Barnac' se entera de la infidelidad de su mujer, empleando a taquígrafas para transcribir su diálogo con el amante) y exceso de reiteración (así, en la escena suprema de la confesión del adulterio, según Diario Universal), además del realismo primario consistente en incluir en la comedia toda clase de alusiones para dar impresión de ambiente vivido, en perjuicio de la revelación psicológica de los personajes (La Voz).

El comienzo mismo de la obra es una larga conversación entre 'Barnac' y un obispo que no desempeña ninguna función en el desarrollo de los hechos, si no es la de convencer al espectador de una excelencia y prestigio del dramaturgo en escena que la lectura de un fragmento suyo al final del acto pone seriamente en duda. Parecida inflación expresiva padecía el estilo, cuya ampulosidad ahogaba su posible ingenio (El Debate, Diario Universal, El Mundo y El Sol), con una exuberancia que no procedía de un posible barroquismo retórico sino de la insistencia en el reflejo de una conversación cercana a la realidad pero vacua por su parquedad de significados, que el habla envuelve más que sugiere.

La conclusión del examen de La ternura puede resumirse, como la de otras comedias suyas, en la idea de que la dramaturgia de Bataille sólo tenía valor como documento de época (La Voz). Fuera de la línea de evolución del teatro más moderno, sin cualidades artísticas que lo convirtieran en clásico, de centro de la escena francesa de preguerra, lo cual había facilitado su conocimiento en España, pasó a ser visto como un episodio desgraciado:

Somos fieles del teatro de mañana y del de antes, mucho antes de Ternura. (Informaciones).

Su competidor en la hegemonía sobre el boulevard en los primeros años del siglo XX, Henry Bernstein, sí podría renovar una dramaturgia que, aun basándose en el análisis hasta el límite de un caso clínico, desbordaba los límites del Naturalismo gracias a la vehemencia con que las pasiones saltaban los límites de las conveniencias en una explosión que arrastraba cualquier prejuicio determinista o de verosimilitud y ponía al desnudo el inconsciente, confiriendo así un sentido a la brutalidad que, a primera vista, podía parecer un simple truco para sacudir los nervios de los espectadores³⁰. La potencialidad expresiva de este enfoque complejo de la actuación humana que subyace a la mecánica sumaria -pero eficaz (v.i. Israel)- de sus primeros dramas, le permitiría entroncar en los años 20 con el teatro que estaba investigando nuevos modos de exposición de la personalidad, que aparecía encogida en las aproximaciones psicológicas tradicionales. Pero éste no es el momento de escribir sobre el Bernstein cercano a las vanguardias (desde el boulevard, siempre), sino sobre el que fue muy discutido por su presunta desvirtuación de la ortodoxia naturalista mediante un gusto por el efectismo que podía entenderse como un regreso a la dramaturgia

decimonónica, si no como un traslado al ámbito del teatro burgués de la violencia del Grand-Guignol.

Los ataques a Bernstein no sirvieron para disminuir su gran papel en el panorama escénico. Los dramas más famosos de su primera etapa se convirtieron en piezas de repertorio, como ocurrió con las representadas en Madrid antes de 1918, El ladrón (Le Voleur, 1906), estrenado también por Véra Sergine en la lengua original (Princesa, 21-IV-1923); Bajo la zarpa (La Griffe, 1906), y La ráfaga (La Rafale, 1905), cuya reposición francesa por Marie-Thérèse Piérat (Alkázar, 1-XI-1930) fue aprovechada por Antonio Espina⁵¹ para señalar la insatisfacción que le producía el pretendido realismo de la ambientación y el dominio de una teatralidad deficitaria en libertad de imaginación, seña ésta de la dramaturgia renovadora⁵².

Otras obras importantes de su teatro de preguerra no hubieron de chocar con la crítica partidaria del Vanguardismo al ser estrenadas en los primeros años del período, completando así el conocimiento de Bernstein antes de que se produjera el giro de La Galerie des glaces (1924)⁵³, con la excepción de la secundaria Après moi (1911)⁵⁴. La última de ellas en ser importada, Israel (Israël, 1908), lo fue a finales de 1923, al igual que Sansón (Samson, 1907), mientras que El asalto había sido puesta en escena ya en 1918. Esto introdujo una cierta distorsión por cuanto el original L'Assaut (1912) no sólo era más reciente que las otras desde el punto de vista cronológico, sino que también obedecía a una concepción estética algo distinta. De hecho, tanto en aquélla como en Le Secret, ofrecida al público francés un año más tarde (1913) y no estrenada en Madrid, una escritura semejante a la de los dramas anteriores dejaba lugar, no obstante, a una esperanza de regeneración, acaso por razones de pragmatismo

comercial, según sospechas de una crítica acaso demasiado susceptible;

[Bernstein] Quiere ser a un tiempo fiel al natural y respetar las debilidades del público. Es pesimista en la exposición de los problemas morales, y optimista en sus conclusiones, para que el espectador, aun persuadido de que la realidad está llena de impurezas, no se vaya desilusionado del teatro⁵⁵.

La sospecha de que Bernstein no había sido sincero en su aparente conversión al idealismo fue abrigada por Manuel Machado (El Liberal), entre los comentaristas⁵⁶ de la primera representación de El asalto, efectuada por la "Cía. Ernesto Vilches" según una versión de Jorge Guillén y Fernando D'Lapi, el 8 de octubre de 1918, en el Cervantes, en medio de la indiferencia del público. Los demás prefirieron no conjeturar sobre los razones del autor; en su lugar, opinaron sobre el resultado teatral del cambio. En general, la comparación con La Griffe, también protagonizada por un político, redundó en descrédito de El asalto.

La sustitución de la conclusión pesimista de aquélla por un final feliz⁵⁷ en ésta parecía haber hecho derivar la observación despiadada y "adusta" (El Debate) de la lucha por el poder (aquí, su conservación), especialmente interesante por su rareza en el teatro español de aquellos días (La Epoca), hacia un conflicto de índole sentimental (ABC) que conducía derechamente al melodrama, sobre todo en el último acto (Diario Universal, Nuevo Mundo y La Tribuna). De ahí la falsedad de los personajes en liza: la débil justificación de algunos de sus móviles, como el enamoramiento de una joven de 26 años de un hombre en los umbrales de la vejez, el cual se pasa la obra peleando sobre todo por su imagen pública, y su retirada final, vencedor al cabo (El Debate, El Liberal y El Sol), denunciaban la supeditación del análisis de los

caracteres a la preparación de situaciones conmovedoras. Este era uno de los rasgos llamativos de la primera dramaturgia de Bernstein, con la diferencia de que el triunfo del bien en El asalto frenaba la violencia y rapidez tan eficaces en los dramas anteriores.

Por otra parte, su cortedad de "horizontes ideológicos" (La Correspondencia de España) no contribuía precisamente a que el alcance moral del drama exaltado en esa misma recensión superase el simple voluntarismo para oponer modelos de humanidad alternativos a los viciosos a quienes, al fin y al cabo, Bernstein sabía perfectamente cómo dotar de coherencia dramática. Incluso de El asalto fue destacada la gran escena del enfrentamiento entre los dos rivales políticos (Nuevo Mundo), allí donde se manifiesta el realismo de carne viva que el crítico de El Mundo, tal vez no tan desencaminado, percibió en la obra entera. En todo caso, la representatividad del teatro de preguerra de Bernstein no parecía corresponder a esta pieza de transición (La Correspondencia de España) sino a las suyas más antiguas, entre ellas Sansón.

El estreno del drama de 'Brachart', el financiero que se arruina voluntariamente para dejar en la miseria al amante de su esposa, cual el héroe bíblico en el templo de los filisteos⁵⁸, tuvo lugar el 7 de septiembre de 1923, en el Español, por la "Cía. Francisco Morano", sobre la adaptación realizada por Ramón Caralt Sanromá, también utilizada las dos veces que fue repuesta en castellano, a las que se suma una representación en francés, durante una de las giras de Galas Karsenty (Fontalba, 29-IV-1928). La crítica⁵⁹ lo afrontó como un ejemplo característico de la fórmula bernsteiniana, definida por Ismael Sánchez Estevan (Diario Universal) como "la interpretación escénica de un paroxismo amoroso, y con una sola fórmula de expresión, en esencia curiosamente romántica;

el desarrollo, sin episodios ni rodeos, de la crisis de una pasión que envilece, que degrada, en un lenguaje cortado y nervioso". Ahí está implícita la subordinación de los componentes del drama a la impresión que podía ejercer el conjunto en tanto que bloque dotado de una lógica teatral diferente de la de la vida, casi un producto de laboratorio con sólo los ingredientes humanos imprescindibles (Heraldo de Madrid), esto es:

La poda de todo elemento frondoso, episódico o lírico; su manera rápida de enfilear los asuntos, le dan a la obra del dramaturgo francés, considerada someramente y a primera vista, una realidad aparente, que no reside en su entraña. Bernstein puede marchar a la velocidad que guste; nadie ha de impedirselo, ya que él inventa sus conflictos y amaña sus personajes, sin que se le dé un ardite de la lógica y de los datos de la observación humana. (La Correspondencia de España).

Aunque no faltasen los que afearan la artificiosidad resultante (El Debate, La Epoca, España y La Voz), varios de los cronistas no tuvieron tampoco empacho en afirmar que Bernstein era un dramaturgo muy hábil, capaz de lograr con ello que todos sus efectismos contribuyesen a una unidad de interés de consistencia férrea, ante cuyo frenesí se rendían los espectadores (ABC, Informaciones, El Liberal y El Sol). Otra cosa era que la crítica aplaudiese desprecio tan notorio de la naturalidad al uso. Además de las reservas en cuanto a la estructura, la psicología de los personajes pareció de una superficialidad arbitraria a todos los comentaristas excepto a Manuel Machado, quien se apercibió de que el salvajismo esencial del hombre civilizado quedaba al descubierto de forma palpable en Sansón (La Libertad). Para los demás, Bernstein no penetraba en el interior de las pasiones, sólo las desplegaba vistosamente, para hacer funcionar la máquina (Diario Universal, La Epoca y La Voz).

Sobre todo, la figura de 'Brachart' fue motejada de convencional, de "muñeco" (La Epoca) digno del melodrama más rancio, tanto por su tipología (maleante meridional que se hace con una posición en París, como ciertos personajes de Balzac, según El Sol, pero sin que se explique el modo de enriquecimiento, cuestión planteada por El Liberal) como por encarnar el bien en la oposición maniquea entre él mismo y el depravado aristócrata 'Jérôme Le Gouvain', el seductor de la esposa (La Correspondencia de España, El Debate y El Imparcial). Paradójicamente, esto parecía compatible con un proceder contradictorio (El Debate), sobre todo en el acto IV, el de la reconciliación con la adúltera a pesar de lo hiperbólico de la reacción previa a su engaño, inconsecuencia que parece extenderse a algunos críticos: mientras que Arturo Mori creyó que 'Brachart' estaba bien dibujado excepto en aquel acto (Informaciones), R. H. Bermúdez afirmó que la última jornada era menos intensa que las otras, pero más verdadera psicológicamente (El Sol).

Las opiniones divergentes tal vez puedan parecerlo menos si se tiene en cuenta que dichos críticos parecen basarse en la traducción de Caralt⁶⁰, que escamotea textos que podrían haber orientado su opinión con fundamento. Al no ser fiel, a pesar de seguir de cerca la línea del texto francés, pues no sólo elimina los vulgarismos que tan pobre idea dan de la jeunesse dorée que Bernstein contrapone implícitamente al siempre bienhablado aunque plebeyo 'Brachart', sino que también abrevia los pasajes de cierta extensión, las réplicas del último acto pierden matices en la verbalización por parte de los protagonistas de sus sentimientos, cuya vehemencia los hace acordes con su actuación en las jornadas precedentes, pues sus móviles siguen siendo al final los mismos (orgullo en 'Anne-Marie' y amor apasionado en 'Brachart'), aunque la

situación excluya toda expresión exagerada de los afectos en beneficio de un tono confesional.

La obra culmina en el encarrilamiento de la crisis en lugar de cerrarse en el ápice de la misma, tal como solía hacer un Echegaray evocado exageradamente como equivalente de Bernstein (La Correspondencia de España), con lo que las escenas de efecto se integran en un proceso de observación de un ser humano puesto en una situación límite como episodios, tal vez muy atrayentes por su violencia desenmascaradora, pero no necesariamente centrales en la economía de sentido de Samson. Probablemente sea legítimo percibir en la calma del amor mutuo entrevisto una salida a las vicisitudes que, melodramáticas y todo, parecen corresponderse en su desmesura a las presiones igualmente excesivas de una sociedad vista por Bernstein como una jungla de egoísmos enfrentados⁶¹. Por desgracia, los efectismos del desarrollo son tan llamativos que ni la crítica ni, seguramente, el público, creyeron necesario buscarles una justificación más allá de su apariencia de carpintería deslumbrante y, en su opinión, vacía.

El siguiente drama de Bernstein estrenado en Madrid, por la "Cía. de Melodrama moderno Rambal", en el Fuencarral, el 7 de diciembre de 1923, fue Israel, traducido por Juan Macías del Real muy dignamente, según los testimonios coetáneos⁶². Su recepción se vio influida por la índole popular del teatro donde se representó, pues varios de los cronistas no parece se acercaran por allí ni el público fue el apropiado para su finalidad implícitamente polémica. Israel pudo considerarse un alegato contra el antijudaísmo y los prejuicios raciales en general, escrito por Bernstein en respuesta a aquellos que veían mal los rasgos de su dramaturgia atribuidos entonces a su origen hebreo, sobre todo los relacionados con las

pulsiones materialistas de los personajes. A pesar de que lo personal y lo social y religioso estaban íntimamente entrelazados en la obra (El Sol)⁶³, los espectadores se mostraron indiferentes al alcance ideológico del conflicto, fijándose más en las peripecias del descubrimiento de su bastardía por el protagonista (Heraldo de Madrid, Informaciones y El Liberal).

Parece indudable que las escenas del segundo acto en que 'Thibault' arranca a su madre la confesión de su antiguo pecado son las más potentes de la obra, allí donde confirma su dominio del teatro violento, pero es exagerado reducir Israel a esos aciertos aislados, como lo hicieron los comentaristas de ABC, Heraldo de Madrid y El Sol, quienes consideraron fallido el acto III, en el que se desarrolla un conflicto de conciencia forzado (Heraldo de Madrid) e inverosímil, por no creerse el suicidio en un fanático religioso (en realidad, es un extremista político ayuno de caridad) como 'Thibault' (El Sol). Sin embargo, ese final no es ocioso por cuanto completa la ejemplaridad cruel de la fábula. Con independencia del pretexto polémico a que se tendió a reducir aquel acto, no libre ciertamente de pasajes discursivos, parece que las alternativas cristianas de renuncia y perdón sólo aparecen como para dar más relieve a la decisión del protagonista, consecuente hasta la muerte con su carácter inflexible, ilustrando así el germen destructivo de la intolerancia.

Por otra parte, el orden psicológico y no sagrado de la fatalidad que se cierne sobre 'Thibault' no disminuye apenas la impresión de tragicidad que se desprende de Israel, reconocida por El Liberal. El mismo motivo del adulterio y la ilegitimidad sobrepasa la perspectiva moral del boulevard para enlazar con el antiguo procedimiento de la anagnórisis. Salvadas las distancias enormes en la expresión, con excesos

melodramáticos en Israël, la ironía de un Edipo buscando el asesino de su padre no parece sustancialmente diversa de la de un 'Thibault' ofendiendo al suyo en nombre de un orgullo de casta que el conocimiento de la verdad pondrá en su sitio, para él insoportable. El mensaje antidiscriminatorio de Bernstein se reviste así de las formas más adecuadas para sacudir la sensibilidad, al menos la de un público que daba gran importancia a la filiación, regresando a las fuentes clásicas desde los presupuestos naturalistas coetáneos.

Las palabras de 'Gutlieb' (acto III) que tienden a explicar el comportamiento de 'Thibault' por los rasgos presuntos de su herencia hebrea, son deudores de una mentalidad que determinó buena parte del teatro de los primeros años del siglo, a la que el autor no era ajeno. Su misma atención al influjo de los condicionantes sociales en el comportamiento, fundamental en una obra como Samson, responde a un Naturalismo que Bernstein acogió adaptándolo a su personalidad. Más allá de las fórmulas, supo así ver en las teorías naturalistas un procedimiento dramático potente de análisis del ser humano sin máscaras ideales. Desde Porto-Riche hasta él mismo, ésta será una de sus lecciones más fructíferas del movimiento desencadenado por Zola, cuyos equivalentes y herederos morales se han sucedido en España hasta bien avanzado el siglo XX⁶⁴.

2.2.1.2.2. LA RECUPERACION DE LA POESIA EN EL TEATRO. EDMOND ROSTAND Y MAURICE MAETERLINCK:

En los mismos años en los que los autores ligados en mayor o menor medida al Naturalismo educaban al público en el sentido de percibir las obras como resultado de estudios sociales y psicológicos de la realidad, otros dramaturgos reivindicaban el teatro como una actividad preferentemente artística, que debía suponer el correlato escénico de un lirismo cultivado por casi todos ellos. Surgió entonces una corriente de teatro poético que, aun manteniendo su complementariedad, se bifurcaba en dos modalidades principales equivalentes grosso modo a una prolongación del Romanticismo a la manera de Victor Hugo, aunque con un mayor énfasis en el cuidado formal de los versos en la línea de los parnasianos y de Théodor de Banville, y a la innovación simbolista iniciada por Axël (acabada en 1872), de Villiers de l'Isle-Adam. Edmond Rostand y Maurice Maeterlinck fueron los dramaturgos que, al adquirir una gran celebridad tempranamente, fueron considerados los modelos respectivos de cada una de las dos escuelas.

En ese concepto llegaron a las escenas españolas en torno a 1900, siendo saludados con entusiasmo por los jóvenes escritores⁶⁵, y representándose sus obras con cierta regularidad. Cyrano de Bergerac (1897), de Rostand, llegó

incluso a convertirse en obra de repertorio, siendo repuesta en numerosas ocasiones hasta el estallido de la Guerra Civil. Ninguna otra pieza de este tipo de teatro tuvo suerte parecida, a excepción quizá del monólogo La huelga de los herreros (La Grève des forgerons, 1869), del parnasiano François Coppée, que también fue retomado varias veces por el lucimiento que permitía al actor⁶⁶. La producción de Maeterlinck subió a los escenarios con menos éxito popular, pero suscitó la admiración de los críticos y estimuló la aparición de piezas teatrales cercanas al Simbolismo⁶⁷.

La evolución de las modas literarias en una dirección alejada de las circunstancias creativas de anteguerra les arrebató parte de su primer prestigio, una vez bien conocidas sus aportaciones y desplazado el debate antinaturalista hacia el campo de las vanguardias. Por ello, su presencia en el panorama madrileño entre 1918 y 1936 fue incomparablemente menor que en los años precedentes y con apariencias de mera continuación de la etapa anterior, tanto en la condición de teatro impreso⁶⁸ como en la escena. No deja de ser elocuente que sólo se estrenase una obra nueva de cada uno de los dos dramaturgos: L'Aiglon (1900), de Rostand, y Le Bourgmestre de Stilmonde (1918), de Maeterlinck, ambas en 1920 y con un balance de recepción bastante similar, cifrado en el desapego del público y en el respeto hacia unos autores ya clásicos, pero pasados, por parte de la crítica.

Los primeros síntomas de la baja en la estimación del primero de ellos pueden sorprenderse ya en la reacción a su muerte, el dos de diciembre de 1918. Aparecieron diversas necrologías que glosaron la vida y bibliografía de Rostand de un modo un tanto aséptico, atribuible tal vez a una indiferencia que contrasta con los amplios artículos que suscitaría el fallecimiento de otros autores coetáneos considerados más modernos, como Curel y Porto-Riche. Entre las excepciones a aquel silencio crítico se encuentra un ensayo de Díez-Canedo no demasiado favorable al creador de Cyrano de Bergerac⁶⁹. Lo calificó allí de talento superficial y facilón -a pesar de la sequedad creativa que sugeriría su obra escasa-, interesado únicamente en deslumbrar por medio de la visualidad de evocaciones históricas de aire novelesco, a las que las reminiscencias de la tradición (Musset, Hugo...) prestaban un barniz de cultura, además de subrayar su carácter de reacción antimoderna. Pero el recurso preferido de Rostand era la maestría aparente de unos versos aquejados de falsa brillantez:

Cosquillean en la imaginación y en los oídos con juegos de palabras, chistes, contraposiciones, imágenes más o menos traídas por los cabellos, y esto siempre [...] Podríamos definir su poesía llamándola astracanada lírica. p. 12).

Por otra parte, Rostand parecía haber renunciado a buscar la poesía verdadera de la "penetración en las almas" (p. 12).

Más que el interior de sus criaturas, el espectador contemplaba unas imágenes rutilantes que servían para complacer el orgullo nacional a través de sus tópicos. De ahí el entusiasmo de sus compatriotas y que se le tuviese por el heredero legítimo de Victor Hugo, aunque sustituyendo el universalismo generoso de éste por la ambición de convertirse en guía poético de Francia: "poeta nacional que al llegar la hora, y al choque de los acontecimientos, en las palpitaciones de las circunstancias eleve la palabra precisa y responda a las grandes interrogaciones incontestadas...", según Henri Lavedan⁷⁰ (p. 178). Desde ese punto de vista, pocas cosas más atrayentes que la exaltación napoleónica de L'Aiglon para un público educado en el revanchismo tras la derrota de 1870⁷¹.

La insistencia del protagonista en recordar sólo las victorias de su progenitor, en detrimento de su herencia austriaca, que desprecia sin matices, no podía dejar de ser interpretada como un discurso chovinista, si bien el autor había manifestado en la dedicatoria del drama que "ceci n'est pas autre chose / que l'histoire d'un pauvre enfant"⁷². Los aspectos de humanidad doliente ahí implícitos fueron los que, al salvar el drama de convertirse en mera propaganda, aun sin ocultar ésta, permitieron su exportación a otros países, más lenta en Alemania y Austria, por razones obvias, y no muy temprana tampoco en España.

L'Aiglon no fue estrenado en Madrid, en versión castellana de Manuel Machado y Luis de Oteyza (El aguilucho), hasta el 19 de enero de 1920, en la Princesa, por la "Cía. Guerrero-Díaz de Mendoza", que lo repondría una noche dos años más tarde (22-II-1922). Las causas de tal retraso aventuradas por la crítica⁷³ fueron la dificultad de traducir el drama (Diario Universal) y la de encontrar un intérprete dotado de la fuerza necesaria para sostener la obra adecuándose al tiempo a las características físicas del joven y enfermizo rey de Roma (La Libertad). Este fue encarnado al fin por el hijo del matrimonio titular de la compañía, Fernando Díaz de Mendoza y Guerrero.

Posiblemente influyeron también en el retraso las tendencias germanófilas no atenuadas hasta el vencimiento de los Imperios Centrales en la reciente Gran Guerra, aunque algunas recensiones sólo llegaron a referirse prudentemente al hecho de que los españoles no tenían por qué vibrar ante un heroísmo que carecía del alcance transnacional del de Cyrano (El Debate, Nuevo Mundo y El Sol). Como mucho, el público español admiraría el tratamiento formal del tema y se emocionaría al conocer la trayectoria vital de 'Franz', quien pudo ser entendido como un símbolo de la frustración del anhelo de gloria (ABC y La Tribuna), a cuya plasmación escénica parecían supeditarse la acción y la misma leyenda (El Debate y El Imparcial).

No todos los críticos fueron de la misma opinión, a pesar de reconocer todos el cariño que Rostand había puesto en el protagonista. El tono épico del drama era inconfundible incluso sin conocer el texto francés, que los traductores habían importado con sobrada libertad. Mal podían afirmar éstos que la única licencia que se habían permitido era la de cambiar el alejandrino por la polimetría (El Debate). La comparación con el original no deja lugar a dudas respecto de sus grandes diferencias⁷⁴.

En la versión llega a desaparecer aproximadamente un tercio de la obra francesa mediante la supresión del acto IV íntegro y la reducción a proporciones mínimas, y a veces ridículas, de prácticamente todos los monólogos y morceaux de bravoure, tan característicos del arte de Rostand, cuya galas versificatorias quedan transformadas en una andadura estilística más prosaica, o funcional, en la versión española. Se suprimieron también gran cantidad de alusiones políticas que contribuían a situar L'Aiglon en un contexto inconfundible y a explicar de este modo buena parte de las reacciones del joven héroe, además de conferir al espectáculo un color local más justificado aquí por la fábula que en el mismo Cyrano. Así pues, los adaptadores efectuaron su trabajo con parecida infidelidad que vimos en la adaptación de Hernani, aunque El Aguilucho español no adoleciera tanto como aquélla de un

lirismo convencional, gracias a su mayor sobriedad en el recurso a la retórica.

La crítica madrileña elogió con unanimidad el texto escuchado en Madrid, pero, salvo en los ejemplos citados arriba, no fue tomada en cuenta la merma del aspecto político del drama en aras del personal que la traducción había querido llevar a término mediante los cambios que hemos examinado muy someramente. La impresión generalizada fue la de que Rostand había alumbrado, en palabras del crítico de La Epoca, "una interpretación poética de un momento histórico y de un personaje histórico" o, dicho de otro modo, "un himno a la epopeya napoleónica" (El Mundo), con lo cual primaba la imaginación glorificadora sobre la realidad de los hechos del pasado, de acuerdo con las exigencias del propósito del dramaturgo (La Correspondencia de España, La Epoca, El Mundo y El Sol), que no era otro que el de preparar espiritualmente a su país para la que sería la prueba de la Gran Guerra (El Mundo). Desde ese punto de vista, la obra pareció lograda, en tanto Rostand parecía haber plasmado "el aliento vivo de la raza" francesa (La Tribuna) con tal sublimación que llegó a ser considerada una especie de ópera sin música (El Mundo).

Sin embargo, se apreció también la contradicción que suponía que el sujeto de exaltación nacional fuera sobre todo un personaje cuya heroicidad era problemática y se basaba más bien en un dolor nostálgico que en la satisfacción de

cualquier triunfo reportado de hecho (La Tribuna). Además, aunque 'Franz' fuese un ejemplo más de adhesión inquebrantable a unos ideales (El Sol), no tenía consistencia bastante como para destacar sobre su fondo de ambiente y adquirir un espesor humano que lo librara de convertirse en un símbolo (El Mundo), esto es, de perder los rasgos psicológicos que suscitaran la solidaridad cordial de los espectadores. Emoción patética ante el infortunio "d'un pauvre enfant" y patriotismo se invalidaban mutuamente al no llegar a fundirse por entero en una forma dramática integradora de la oposición entre la perspectiva individual y la colectiva, aunque la calidad formal de la pieza pudiera hacer disculpable tal defecto en nombre del placer de la elocuencia y de la vitalidad espectacular de la evocación. Justamente lo contrario de Le Bourgmestre de Stilmonde, de Maeterlinck.

Este drama, estrenado por la "Cía. Francisco de Viu" en la Latina el 4 de noviembre de 1920, tenía en común con L'Aiglon su carácter de exaltación de las virtudes nacionales en una circunstancia difícil. Si la primera se desarrollaba en una época en que el imperialismo francés aparecía humillado, la obra belga ponía en escena el comportamiento digno y serenamente heroico de un pueblo invadido en 1914 sin previa declaración de guerra⁷⁵. Era la contribución al esfuerzo bélico del escritor más conocido internacionalmente de su país, así añadido a la amplia nómina del teatro de urgencia

universal, lo que tuvo alguna consecuencia en las circunstancias de su estreno. Escrita en 1917, la presencia en el reparto de personajes alemanes impidió su estreno en Francia, habiendo de ser representada por primera vez en Buenos Aires (1918) en una traducción muy fiel de Enrique Gómez Carrillo⁷⁶. Esta misma versión fue la representada más tarde en Madrid, una vez calmadas las tensiones entre partidarios de uno u otro bando⁷⁷, según la contextualización efectuada con bastantes datos por Aznar Navarro el día de aquel estreno en la capital de España, donde también aludió a las pocas oportunidades que el público madrileño había tenido de contemplar sobre los escenarios otras obras de Maeterlinck (en español, cita sólo Monna Vanna, en 1907, y La intrusa, en 1908)⁷⁸.

La función propagandística de El alcalde de Stilmonde fue la causa aventurada por casi toda la crítica del estreno⁷⁹ a la hora de explicar las diferencias profundas que presentaba el drama respecto de la mayor parte de la producción dramática de su autor. La necesidad de mover los espíritus le había llevado a abandonar su típica búsqueda de la sugestión en favor del recurso a unos efectos melodramáticos organizados a menudo en forma más narrativa que dramática, a pesar de la búsqueda de la concentración escénica mediante el respeto a las tres unidades clásicas (La Correspondencia de España, Cosmópolis, La Epoca, El Imparcial, El Mundo, El Sol y La

Voz). Con ello, la emoción trágica que podía haber propiciado el dilema del sacrificio del alcalde, junto a sus implicaciones sentimentales (ABC), quedaba limitado a un alegato más o menos tendencioso, con independencia de la justicia probable de la posición del dramaturgo, que se había querido adecuar a las comprensiones más obtusas (Cosmópolis).

Esto no quería decir que la obra se opusiese como un espécimen irreductiblemente ajeno al teatro simbolista de Maeterlinck, cuya técnica desdeñaba, en efecto, los resortes de la carpintería decimonónica. El comportamiento de los personajes se desenvolvía de acuerdo con el sentido humanista que caracterizaba a sus creaciones dramáticas de la segunda época, su théâtre de l'optimisme frente al anterior théâtre de l'angoisse⁸⁰. La figura del alcalde servía para sugerir que la bondad y amor a la paz no eran incompatibles con un heroísmo que se daba como potencialmente posible en cualquier ser humano (La Epoca, El Liberal y El Sol). El autor había sido consecuente con su tendencia a primar el alcance universal de sus fábulas antes que el interés de halagar a un público concreto y, de esta manera, El alcalde de Stilmonde podía ser interpretado desde una perspectiva que conjugara la resistencia de un pueblo -el belga- y el redescubrimiento del valor personal. Desgraciadamente, la dramatización de tal mensaje carecía de la destreza suficiente como para hacer olvidar el tratamiento meramente anecdótico de la fábula (ABC

y La Voz), y la corta ambición de su estilo, que, por otra parte, no fue objeto de comentario, salvo la contraposición por el cronista de La Epoca entre su sobriedad y el refinamiento poético de otros dramas maeterlinckianos, tal vez porque se creía que la adscripción genérica al melodrama dispensaba a El alcalde de Stilmonde de un cuidado especial de la forma.

Por el contrario, la belleza estilística de la siguiente pieza del dramaturgo belga representada en Madrid⁸¹ la había salvado de convertirse en un cuadro histórico más, según los escasos críticos⁸² que prestaron atención a una obra bien conocida por haber sido escuchada antes en francés y en español. En efecto, la vieja técnica, a la manera de Sardou según Heraldo de Madrid, no imponía su ley al despliegue de unos ideales de dignidad colectiva encarnados por la protagonista, en una estructura que el autor retomaría luego, mutatis mutandis, en Le Bourgmestre de Stilmonde⁸³. El impulso poético de la prosa de Monna Vanna, como la de la mayoría de sus piezas, tendía a otorgar peso al calificativo de "Shakespeare belga" que fue atribuido en ocasiones al autor de Pelléas et Mélisande (La Epoca), quien proporcionó así una alternativa de calidad literaria al teatro predominante, si bien su hora verdadera había sido la de su revelación escénica madrileña en la primera década del siglo (La Voz).

En 1922, dos años antes incluso, Maeterlinck parecía bien asimilado, aunque el no estreno de L'Oiseau bleu impidió entrar en contacto con una pieza que sumaba a su belleza propia el interés del empleo temprano de la estructuración en cuadros después tan en boga. Su obra dramática no pudo concitar tras la Gran Guerra la sorpresa que irían provocando las experiencias múltiples del teatro contemporáneo en su lengua. A eso se añadía que su actividad de observador de la Naturaleza y de filósofo fue ocupando más espacio en la configuración de su imagen pública, lo cual pudo contribuir a la marginación progresiva en que fue cayendo en tanto que autor teatral, por mucho que continuase siendo respetado. Por ejemplo, La Libertad le dedicó un artículo de una serie de "grandes dramaturgos europeos"⁸⁴, que resulta significativo por el énfasis otorgado a la psicología del autor de L'Intruse y su expresión en los trabajos ensayísticos predominantes en esa etapa de su producción, mientras que no habla gran cosa de su teatro, aparte del lugar común de su emoción misteriosa e inquietante. El silencio de Maeterlinck equivalió en cierto modo a la muerte de Rostand para el efecto de su consideración de figuras ancladas en el teatro de preguerra. El hecho de que el teatro del francés fuese técnicamente mucho más conservador que el del escritor belga no dio lugar a ninguna diferencia notable en el destino madrileño de estos dos grandes cultivadores del teatro poético en el período que nos ocupa.

NOTAS

1. André Antoine reconoció su deuda al afirmar:

Zola me enseñó a mirar a mi alrededor en vez de soñar. Me hizo dar cuenta del gran movimiento de mi siglo. Me reveló la doctrina de la observación, de la investigación que iba a revivir el esfuerzo humano [...].

Quiero decir aquí que todo el movimiento del Teatro Libre se originó ante su gesto de poderoso animador. Durante quince años de lucha, Zola no tuvo para nosotros otra actitud que su reconfortante aprobación. (Procedente de un discurso de 1922, citado por Ricard Salvat, Historia del teatro moderno, I (Los inicios de la nueva objetividad), Barcelona, Península, 1981, p. 121).

2. Papá Lebonnard apareció al menos en dos colecciones dramáticas en el período: Jean Aicard, "Papá Lebonnard, drama, adaptación en tres actos y un epílogo por Augusto Abril", La Novela Teatral, IV (17-VIII-1919), 140, e ídem, "Papá Lebonnard, comedia dramática en cuatro actos", El Teatro, II (1923), 94.

3. Estrenada por la "Cía. Martínez Sierra" en el Eslava, el 7 de marzo de 1919.

4. Se ocuparon ampliamente de Amoureuse las siguientes reseñas:

- "Princesa. Amoureuse", ABC (18-II-1922), p. 19.
- Enrique de Mesa, "Teatro de la Princesa: Amoureuse de Porto-Riche", La Correspondencia de España (18-II-1922), pp. 1-2.
- A. M. [Alejandro Miquis], "En la Princesa: Amoureuse", Diario Universal (18-II-1922), p. 1.
- "Veladas teatrales", La Epoca (18-II-1922), p. 1.
- Critilo, "La semana teatral: Teatro extranjero: (Princesa: Representaciones de Mme. Pierat", España, VII (25-II-1921), 309, pp. 14-15.
- Manuel Pedroso, "Madame Piérat, en la Princesa: Amoureuse, comedia en tres actos de G. Porto-Riche", Heraldo de Madrid (18-II-1922), p. 1.
- "Princesa: Compañía francesa de María Teresa Pierat: Amoureuse, de Porto-Riche", El Imparcial (19-II-1922), p. 3.
- F. Aznar Navarro, "En la Princesa: Expedición Piérat: Guía del espectador. Amoureuse", Informaciones (17-II-1922), p. 2 [anuncio del estreno equivalente a una reseña].

- Manuel Machado, "Princesa: Compañía francesa de Marie Thérèse Piérat y Lugné-Poe Amoureuse, de Georges Porto-Riche", La Libertad (18-II-1922), p. 5.

- José Alsina, "La excursión Pierat-Lugné Poe: Amoureuse", El Sol (18-II-1922), p. 3.

- F. S. A., "María Teresa Piérat en la Princesa: Amoureuse, de Porto-Riche", La Tribuna (18-II-1923), p. 4.

5. Amoureuse es una historia de adulterio, cuyo sencillo argumento es como sigue:

'Etienne', famoso investigador médico, está a punto de asistir a un congreso en Italia. Su esposa, 'Germaine', le convence para que se quede con ella en París. Esta será la gota que colme el vaso de la paciencia del doctor, quien resintiéndose del amor absorbente de la mujer que está coartando sus anhelos profesionales y su libertad íntima, se queja en términos muy duros y acaba por animar a 'Germaine' a que le sea infiel con tal de verse menos agobiado. Esta, despechada, aprovecha las visitas de 'Pascal', un viejo amigo de su marido abiertamente enamorado de ella, para caer en sus brazos. 'Etienne' reacciona de forma airada al saberlo, pero acaba pidiendo a 'Germaine' que no lo abandone, a pesar de que su relación no podrá volver a ser como antes.

6. "Quant aux actes, ils sont de l'analyse en action, la plus saisissante qu'on puisse faire. [...] lorsqu'une pièce ne sera plus qu'une histoire réelle et logique, on entrera par là-même en plein analyse, on analysera forcément la double influence des personnages sur les faits et des faits sur les personnages", en Emile Zola, "Le Naturalisme au théâtre", Le Roman expérimental, chronologie et préface par Aimé Guedj, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 169.

7. "Un jour on s'apercevra que le meilleur style, au théâtre, est celui qui résume le mieux la conversation parlée, qui met le mot juste à sa place, avec la valeur qu'il doit avoir. Les romanciers naturalistes ont déjà écrit d'excellents modèles de dialogues ainsi réduits aux paroles strictement utiles", en Emile Zola, ob. cit., p. 172. Ni que decir tiene que esto no había de conducir sin remedio a un empobrecimiento estilístico, pero las limitaciones de la mayor parte del teatro naturalista francés, ambientado en medios burgueses y sin acoger gracias excesivas ni verdaderos coloquialismos, y menos aún la exuberancia retórica de la expresión popular, explicará los resultados formalmente opuestos de este teatro por comparación con la obra contemporánea de un Giovanni Verga, por ejemplo, o, desde otro concepto de la escritura, de un Oscar Wilde, a quien Porto-Riche podría recordar por la iconoclastia de sus epigramas si éstos no fueran tan prosaicos y poco imaginativos en el francés. Véase como la última

alusión en el ejemplo trunca bruscamente la sucesión ágil de irreverencias (edición de Amoureuse en L'Illustration Théâtrale [4-VII-1908], 93):

GERMAINE.- Allons, ne commencez pas à dire du mal de Dieu, c'est démodé.

PASCAL.- Soit, disons du bien de lui. Puisqu'il n'est pas là, c'est plus généreux.

GERMAINE.- Ma foi, c'est le seul absent qu'on épargne.

PASCAL.- Parce qu'on ne l'a jamais vu.

GERMAINE.- Taisez-vous, vous parlez comme un conseiller municipal. (p. 3).

8. Las alusiones irónicas al amor de 'Germaine' por su marido son muy frecuentes, pero sólo citaremos una relacionada con la profesión de 'Etienne' y otra especialmente chocante sobre su casa (Porto-Riche, Amoureuse, ob. cit.):

PASCAL.- Allons donc. Les découvertes de la médecine ressemblent à celles de l'artillerie. Elles enseignent à tuer l'homme plus vite, voilà tout. (p. 4).

ETIENNE.- Je ne trouve pas. On ne trouve rien dans cette maison.

PASCAL.- Excepté de la poussière. (p. 5).

9. Entre las recensiones que hablaron de la segunda representación de Amoureuse destacan:

- Melchor Fernández Almagro, "Comedia: Compañía francesa Robinne-Alexandre.- La comedia en tres actos de M. Georges de Porto-Riche, Amoureuse", La Epoca (19-III-1924), p. 1.

- Rafael Marquina, "Representaciones Robinne-Alexandre. Amoureuse, en la Comedia", Heraldo de Madrid (19-III-1924), p. 4.

- M. Machado, "Comedia: Compañía Robinne-Alexandre, de la Comédie Française.- Amoureuse, de G. de Porto-Riche", La Libertad (19-III-1924), p. 5.

10. Estas son:

- J. [Juan] G. [González] O. [Olmedilla], "Anoche, en el Alkázar.- Mme. Robinne y M. Alexandre se despiden con la comedia Amoureuse, de Porto-Riche", Heraldo de Madrid (26-II-1931), p. 5. Nos hemos servido de las recensiones siguientes:

- M. [Manuel] M. [Machado], "Alkázar: Despedida de la compañía francesa Robinne-Alexandre.- Amoureuse, de Georges de Porto-Riche", La Libertad (26-II-1931), p. 9.

- J. A., "Alkázar: Amoureuse", La Nación (26-II-1931), p. 12.

- E. [Enrique] D.-C. [Díez-Canedo], "Alkázar: G. Robinne y R. Alexandre en Amoureuse", El Sol (26-II-1931), p. 6.

- M. [Melchor] F. [Fernández] A. [Almagro], "Amoureuse, de Porto-Riche, en el Alkázar, por los artistas franceses", La Voz (26-II-1931), p. 2.

11. Le Vieil Homme fue comentado principalmente por:

- Floridor, "Compañía francesa", ABC (2-V-1925), p. 29.

- Jorge de la Cueva, "Le vieil homme.- Comedia de Porto-Riche, estrenada por la compañía France-Ellys en el teatro de la Princesa", El Debate (2-V-1925), p. 2.

- Melchor Fernández Almagro, "Princesa.- Compañía de Mme. France-Ellys. La obra en cuatro actos, de Georges de Porto-Riche, Le vieil homme", La Epoca (2-V-1925), p. 1.

- R. [Rafael] M. [Marquina], "Princesa: Debut de la compañía France Ellys. Le vieil homme", Heraldo de Madrid (1-V-1925), p. 5.

- L. Bejarano, "Presentación de la compañía francesa de madame France-Ellys en la Princesa: Princesa.- Le vieil homme, de Porto Riche", El Liberal (2-V-1925), p. 3.

- [M. Machado], "Princesa: Compañía francesa de madame France-Ellys. Le vieil homme, de Georges de Porto-Riche", La Libertad (2-V-1925), p. 4.

- E. Díez-Canedo, "Princesa: Galas Karsenty: Le vieil homme, de Georges de Porto-Riche", El Sol (2-V-1925), p. 2.

- M., "Los estrenos de ayer tarde y noche en Madrid: En la Princesa. Compañía francesa", La Voz (2-V-1925), p. 1.

12. "Dramaturgos extranjeros contemporáneos: Georges de Porto-Riche", ABC (11-IX-1930), p. 11.

13. E. Díez-Canedo, "Georges de Porto-Riche y el teatro francés", El Sol (9-IX-1930), p. 1, y M. Fernández Almagro, "Consideraciones: En la muerte de Porto-Riche", La Voz (6-IX-1930), p. 1.

14. E. Estévez-Ortega, "Máscara éxotica: Porto-Riche o el teatro de amor", ABC (21-VII-1932), p. 14.

15. Las recensiones consultadas son:

- Floridor, "En Madrid: La borrachera del sabio", ABC (28-I-1928), p. 40.

- "Fontalba: La borrachera del sabio", El Debate (28-I-1928), p. 4.

- Alejandro Miquis, "En Fontalba: La borrachera del sabio", Diario Universal (28-I-1928), p. 3.

- Hipólito Finat, "Fontalba.- Estreno de la comedia en tres actos, original de M. de Curel, titulada La borrachera del sabio", La Epoca (28-I-1928), p. 3.

- Alejandro Miquis, "Vida teatral: Entre desconocidos: la borrachera del sabio", La Esfera, XV (4-II-1928), 735, p. 44.

- J. [Juan] G. [González] O. [Olmedilla], "En Fontalba: La borrachera del sabio, de François de Curel, traducida por Marquina", Heraldo de Madrid (28-II-1928), p. 5.

- Enrique de Mesa, "Fontalba: La borrachera del sabio, comedia en tres actos, de M. de Curel, traducción de don Eduardo Marquina", El Imparcial (28-II-1928), p. 1.

- [José de la Cueva], "Fontalba: La borrachera del sabio" (28-I-1928), p. 6.

- L. Bejarano, "Fontalba.- La borrachera del sabio, comedia en tres actos, original de François de Curel, traducida por D. Eduardo Marquina", El Liberal (28-I-1928), p. 5.

- M. [Manuel] M. [Machado], "Fontalba: La borrachera del sabio, comedia en tres actos, de François de Curel; traducción de Eduardo Marquina", La Libertad (28-I-1928), p. 5.

- José Alsina, "Fontalba: La borrachera del sabio", La Nación (28-I-1928), p. 4.

- Núñez, "Fontalba.- La borrachera del sabio", El Socialista (28-I-1928), p. 3.

- A. Rodríguez de León, "Fontalba: La borrachera del sabio, comedia en tres actos, de Francisco de Curel, traducida por Eduardo Marquina", El Sol (28-I-1928), p. 8.

- M. Fernández Almagro, "En Fontalba: Estreno en Fontalba de La borrachera del sabio", La Voz (28-I-1928), p. 2.

16. "François de Curel: La borrachera del sabio", ABC (26-I-1928), pp. 12-13.

17. El argumento de esta obra se basa en las vicisitudes de un autoengaño amoroso y su resolución. 'Hortense' está pasando unos días en el castillo de su tío 'Paul', en el campo. Son las vacaciones del curso de Filosofía que la joven sigue en París, donde se ha enamorado de 'Roger', su profesor, otro joven obsesionado por definir la esencia del Amor, con mayúsculas. 'Paul' consigue atraerle a la residencia y facilita así el reconocimiento del amor mutuo de alumna y enseñante. Sin embargo, la frialdad del siempre pensativo 'Roger' no es del agrado de 'Hortense', quien acabará sustituyéndolo por el barón 'Hubert', el vecino identificado con una vida sencilla ligada íntimamente a la naturaleza, con satisfacción del tío y la resignación del filósofo en adelante satisfecho con la mera ciencia.

18. Permítaseme citar por el interés de la toma de partido que supone un fragmento de la recensión escrita por Manuel Machado (La Libertad): _____

Entre el nuevo teatro de tesis y el teatro llamado de ideas, de una manera harto ambigua, por cierto -donde no hay ideas claro está que no hay nada en el fondo-, existe, sin duda, una diferencia. Pero ambos son algo rectilíneo y duro en cierto modo, opuesto al libre juego de la vida y a la compleja volubilidad humana. Ni uno ni otro logran la completa realización artística de esa misma vida, objeto primero del teatro, y que se les escapa por entre las mallas de la más apretada retícula. Supeditados, más o menos rígidamente, a la cuadrícula previa, a la idea o ideas directoras, los personajes, más que hombres y mujeres reales, son piezas y peones del ajedrez preconcebido. Así la obra, si en el mejor de los casos satisface plenamente con su matemática exacta nuestro cerebro, deja frecuentemente casi intacta nuestra sentimentalidad. Y ese arte son al par la razón y el sentimiento, tal vez más este último, el que ha de quedar satisfecho, malgrado la excesiva importancia que trata de darse al llamado puro goce intelectual.

19. Ricardo Baeza, "Marginalia: Memoria de François de Curel", El Sol (2-V-1928), p. 1.

20. Otros ensayos interesantes en honor del dramaturgo fueron el de A. G. de L., "París: Francisco de Curel o el faro que se apaga", Nuevo Mundo (4-V-1928), s. p., y el anónimo "Los grandes dramaturgos europeos: François de Curel", La Libertad (5-VIII-1928), p. 5. Ambos narraron su vida, destacando su calidad humana y su alejamiento de la república literaria, y disintieron al señalar su temática principal: la lucha del civilizado por reducir al ser primitivo que pervive en él, para el primero, y la polémica contra la tradición desde los problemas modernos, para el segundo.

21. Nicolás González Ruiz, "Ha muerto Curel", El Debate (28-IV-1928), p. 8.

22. Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, Apéndice, II, Madrid, Espasa-Calpe, 1931, p. 570-571.

23. Bernardo G. de Candamo, "El gran dramaturgo Eugenio Brieux: una paletada de lugares comunes", El Imparcial (1-I-1933), p. 3.

24. Afirma concretamente, con bastante gracia:

El teatro de Brieux, teatro profiláctico, parece escrito en papel de oficio y para guardarse en mamotretos rodeados de balduque. Elocuencia forense, falta de entusiasmo y de vibración apasionada de las almas.

25. He utilizado las siguientes recensiones de Pitusa:

- Floridor, "En el Español. Pitusa", ABC (17-V-1930), p. 45.
- L. O., "Español: Pitusa", El Debate (17-V-1930), p. 4.
- Luis Araujo-Costa, "Español.- Estreno de la comedia en tres actos, traducida de Blanchette, de Brieux, por Cipriano Rivas Cherif, Pitusa", La Epoca (17-V-1930), p. 1.
- Alejandro Miquis, "Semana teatral: La moza de cántaro. Pitusa", La Esfera, XVII (24-V-1930), 855, p. 5.
- J. [Juan] G. [González] O. [Olmedilla], "Anoche, en el Español: Blanchette, de Brieux, o Pitusa, de Rivas Cherif", Heraldo de Madrid (17-V-1930), p. 5.
- Antonio Fernández Lepina, "Español: Pitusa", El Imparcial (17-V-1930), p. 5.
- L. de A., "En el Español: Pitusa", Informaciones (17-V-1930), p. 4.
- M. [Manuel] M. [Machado], "Español: Compañía de Isabel Barrón.- Pitusa (Blanchette), de Brieux, traducción de Cipriano Rivas Cherif", La Libertad (17-V-1930), p. 4.
- José Alsina, "Español: Pitusa", La Nación (17-V-1930), p. 16.
- M. Albar [sic], "Español.- Pitusa", El Socialista (17-V-1930), p. 3.
- E. Díez-Canedo, "Español: Pitusa, tres actos, de Brieux, adaptación de Rivas Cherif", El Sol (17-V-1930), p. 6.
- M. Fernández Almagro, "El estreno de Pitusilla: Anoche en el teatro Español", La Voz (17-V-1930), p. 2.

26. La única opinión discordante fue la del comentarista de El Debate, pero por razones ideológicas. La exaltación de la familia resultante de esta teatralización del tema del hijo pródigo no dejó de agradar a un diario conservador y católico.

27. Su argumento se puede resumir así: 'Elise', apodada Blanchette, hija de unos taberneros de pueblo, ha acabado sus estudios de Magisterio. A la espera de que le surja un destino y ante el retraso de la concesión de plaza, su padre la obliga a trabajar en su establecimiento, contestando con reproches violentos a las protestas de su hija, quien se siente humillada, fuera de la esfera para la que se ha preparado. Su marcha de casa hacia París, que le había supuesto la prohibición familiar de volver a ella, no se revela como una solución, pues las penalidades la llevarían a reintegrarse gustosamente a su ambiente anterior, tras recabar el perdón de su padre y casarse con un paisano al que había rechazado poco antes de su partida.

28. El tercer acto primitivo, que fue retirado por Brieux ante la opinión de la crítica y la frialdad del público ponía en escena la salvación de la ruina del negocio familiar gracias

al dinero de una 'Elise' enriquecida en París gracias a su ligereza moral, causa también de su rechazo ("je suis une fille perdue", en Brioux, ob. cit., p. 254) de la proposición matrimonial hecha por su antiguo enamorado 'Auguste'.

29. Tomás Borrás, "Las traducciones. El arte de Morano", La Tribuna (2-IV-1919), pp. 3-4.

30. Enrique de Mesa, "Teatro de la Princesa: La Marche nuptiale, de M. Henry Bataille", La Correspondencia de España (21-II-1922), p. 1, y José Alsina, "Enrique Bataille: El ejemplo del dramaturgo", El Sol (5-III-1922), p. 3.

31. F. Aznar Navarro se refiere en "En la Princesa.- Expedición Piérat.- Guía del espectador" (Informaciones [20-II-1922], p. 2) a dos representaciones por compañías extranjeras (Lydia Borelli en abril de 1912 y Mme. Dufrene [sic] en marzo de 1917) y otra en castellano (abril de 1915).

32. El texto de la representación efectuada por María Teresa Montoya (Alkázar, 11-VI-1930) fue publicado en Henri Bataille, "La mujer desnuda, comedia en cuatro actos, traducción de Tulio Sarce", La Farsa IV (6-IX-1930), 156.

33. Esta pieza no fue representada en español en el período, aunque sí se editó: Henry Bataille, "La virgen loca, drama en cuatro actos, traducción de Javier A. Pardo y Bautista Arcaute", Teatro Popular, II (1920), 46.

34. Me he servido de las recensiones siguientes:

- "El hijo del amor", ABC (1-IV-1922), pp. 25.
- Enrique de Mesa, "Dos estrenos: "Teatro Español: El hijo del amor, de Henry Bataille, traducción de D. Alejandro Mac-Kinlay y D. Enrique López Alarcón", La Correspondencia de España (1-IV-1922), p. 1.
- A. M. [Alejandro Miquis], "En el Español: El hijo del amor", Diario Universal (1-IV-1922), p. 5.
- [Andrenio], "Español: El hijo del amor, comedia en cuatro actos de H. Bataille, traducción de don Alejandro Mackinlay y don Enrique López Alarcón", La Epoca (1-IV-1922), p. 1.
- C. N., "El hijo del amor. Drama de Enrique Bataille, versión castellana de los Sres. Mac-Kinlay y E. López Alarcón", Heraldo de Madrid (1-IV-1922), p. 5.
- "Los teatros: Español", El Imparcial (1-IV-1922), p. 2.
- [L. Bejarano], "Español: El hijo del amor, comedia dramática en cuatro actos, de Henri Bataille, traducción de Enrique López Alarcón y Alejandro Mackinlay", El Liberal (1-IV-1922), p. 3.

- [José Alsina], "Español: El hijo del amor", El Sol (1-IV-1922), p. 2.

- F. Serrano Anguita, "El hijo del amor, en el Español", La Tribuna (1-IV-1922), p. 6.

- J. L. M., "El hijo del amor, por Enrique Bataille", La Voz (1-IV-1922), p. 2.

35. Según Andrenio, firmante de esa reseña de La Epoca:

Bataille es el más lírico de los dramaturgos franceses; en cierto sentido íntimo es mucho más lírico que Rostand, con su gallarda poesía mosqueteril. Lírico, pero no por pompa verbal, ni por efusión poética, sino por la honda vena de la sensibilidad, por su penetrante individualismo.

36. La acción comienza en un casino donde 'Charlotte' engaña por primera vez a 'Férioul', su marido, con 'Artanezzo', un rumano de moralidad dudosa, tal como ella misma no había tardado en darse cuenta tras entregarle un diamante que él no vaciló en empeñar. De vuelta a su casa, 'Charlotte' se cree chantajeada por su ex amante, sobre todo, cuando éste se entrevista con 'Férioul'. Mientras ambos están hablando, pide a un amigo que denuncie al recién llegado por el asunto de la joya. Al darse cuenta de que la visita sólo había sido un pretexto para reiterar su amor y devolverle todos sus papeles, 'Charlotte' quiere detener la maquinaria de la justicia, pero será en vano: habrá de presentarse en París para declarar en el juicio contra el presunto estafador. Los intentos de mantener oculta toda la historia no tendrán otro resultado que hacer sospechar al marido, quien al fin se entera de la verdad. La perspectiva del escándalo le disuade, sin embargo, de castigarla o de impedirle el viaje. Los rumores se desatan a su pesar; el prefecto del departamento le insta a salir por su honor, o bien a retirar su candidatura al senado. La respuesta de 'Férioul' será el abandono incluso de su cargo actual de alcalde y el perdón definitivo para 'Charlotte' a su vuelta de París, donde había conseguido que 'Artanezzo' fuera declarado inocente.

37. He utilizado estas reseñas:

- Jorge de la Cueva, "Teatro de la Princesa.- La compañía Vera Sergine.- Le scandale, comedia en cuatro actos, de Henry Bataille", El Debate (21-IV-1923), p. 2.

- Melchor Fernández Almagro, "Princesa.- Presentación de la compañía de Vera Sergine.- Estreno de la comedia en cuatro actos de M. Bataille, titulada Le scandale", La Epoca (21-IV-1923), p. 3.

- R. [Rafael] M. [Marquina], "Teatro de la Princesa:

Presentación de Vera Sergine", Heraldo de Madrid (21-IV-1923), p. 2.

- José de Laserna, "Princesa: Vera Sergine", El Imparcial (21-IV-1923), p. 3.

- Arturo Mori, "En el teatro de la Princesa", Informaciones (21-IV-1923), p. 5.

- Dicenta, "Princesa: Vera Sergine. Le scandale, de Henry Bataille", El Liberal (21-IV-1923), p. 3.

- M. Machado, "Princesa: Compañía francesa de Vera Sergine y Pierre Renoir; Le scandale, de Henri Bataille", La Libertad (21-IV-1923), p. 4.

- E. Estévez Ortega, "En la Princesa: Le scandale, drama en cuatro actos de Henri Bataille", La Tribuna (21-IV-1923), p. 17.

- "En la Princesa: Le scandale. Presentación de Vera Sergine", La Voz (21-IV-1923), p. 2.

38. Concretamente, aquélla (acto III, escena 3) en que 'Férioul' arranca la verdad sobre su desgracia conyugal a uno de los confidentes de su mujer, destaca por su dureza, con amenazas, insultos y golpes.

39. Se ocuparon de esta obra las recensiones siguientes:

- "Las hermanas de amor", ABC (23-III-1924), p. 31.

- [Jorge de la Cueva], "Las hermanas del amor.- Comedia de Henry Bataille, estrenada en el teatro Español", El Debate (23-III-1924), p. 2.

- [Alejandro Miquis], "En el Español: Hermanas de amor", Diario Universal (22-III-1924), p. 1.

- M. [Melchor] F. [Fernández] A. [Almagro], "Español: Estreno de la comedia en cuatro actos, de M. Bataille, traducida por don Salvador Vilaregut, titulada Las hermanas de amor", La Epoca (24-III-1924), p. 1.

- [Rafael Marquina], "Los estrenos de ayer: Español: Las hermanas de amor, de Bataille", Heraldo de Madrid (22-III-1924), p. 3.

- "Español: Las hermanas de amor", El Imparcial (22-III-1924), p. 2.

- Arturo Mori, "Por los teatros: De Bataille a Pirandello: Un día de teatro serio.- Las hermanas de amor, de Bataille, en el Español y La razón de los demás, de Pirandello, en el Cómico.- Entrada solemne en España del teatro de Pirandello. Gómez Hidalgo, su traductor.- María Palau, su intérprete", Informaciones (22-III-1924), p. 6.

- L. Bejarano, "Español.- Las hermanas de Amor, comedia en cuatro actos, de Henri Bataille, traducción de Salvador Vilaregut". El Liberal (22-III-1924), p. 2.

- M. Machado, "Español: La hermana de amor, de Henri Bataille. Traducción de D. S. Vilaregut", La Libertad (22-III-1924), p. 6.

- "Español: La hermana de amor, de Bataille, traducida por Vilaregut", El Mundo (22-III-1924), p. 1.

- Núñez, "Español.- Las hermanas de amor", El Socialista (22-III-1924), p. 4.

- R. H. B., "Español: Las hermanas de amor, comedia en cuatro actos de Henri Bataille, adaptación de D. Santiago Vilaregut", El Sol (22-III-1924), p. 2.

- "En el Español: Las hermanas de amor", La Voz (22-III-1924), p. 2.

40. En este caso, el problema parecía el de la posibilidad de mantener una relación amorosa sin consumación sexual, del que el argumento de Les Soeurs d'amour sería una glosa:

'Frédérique', acaudalada madre de familia en las puertas de la madurez, se ha enamorado de 'Julien', un arquitecto empleado de su marido, el cual la corresponde, pero que, harto de no poder pasar del estadio platónico por la voluntad de ella, decide acabar la relación casándose con 'Eveline', una joven de su clase. Transcurridos cuatro años, 'Frédérique' se entera de la vida desordenada de su antiguo amor, que engaña a su esposa y se ha comprometido financieramente, e interviene para salvarlo. Desde entonces, sus consejos guiarán al hombre hacia el triunfo, propiciando además su armonía conyugal. La situación se verá truncada por la antigua amante carnal de 'Julien', al entregar ésta a 'Eveline' unas cartas que hacen pensar a ésta que los sentimientos de su marido y 'Frédérique' no son puros. Su venganza -contarle al esposo de 'Frédérique' lo que sabe- hará huir a ésta junto con 'Julien'. En el momento en que se ve apremiada a satisfacer los deseos sexuales del amante, a quien no ha dejado de querer, decide volver a lado del marido y los hijos. Una petición de perdón "por no haber podido acompañarlo hasta el final del viaje" sella melancólicamente la relación.

41. El final del acto I amplía la perspectiva al transferir la atención desde el lugar concreto de la escena, ámbito generalmente exclusivo en Bataille y otros dramaturgos coetáneos, hacia un fondo imaginario de campo en donde el caminar inseguro de 'Frédérique' es metáfora de su dolor por el alejamiento de 'Julien'.

42. La pieza ya era conocida en español, ya que se había representado el 4 de noviembre de 1915, en el teatro Infanta Isabel, la versión luego publicada en Henry Bataille, "Poliche, comedia en cuatro actos, traducción por Emilio González del Castillo y Daniel Poveda", Comedias, II (17-IX-1927), 83, pp. 1-56.

43. Tal como se ve reflejada por los críticos siguientes:

- [Hipólito Finat], "Fontalba.- Poliche, de Henry Bataille", La Epoca (2-V-1927), p. 1.
- L. Bejarano, "Fontalba.- Poliche, de Bataille; La galerie des glaces, de Bernstein; Le pêcheur d'ombres, de Sarment", El Liberal (3-V-1927), p. 2.
- E. [Enrique] D. [Díez]-C. [Canedo], "La representación de anoche en Fontalba", El Sol (1-V-1927), p. 12.
- M. Fernández Almagro, "Poliche, de Bataille, y Le pêcheur d'ombres, de Sarment", La Voz (2-V-1927), p. 2.

44. Las recensiones de La Tendresse más interesantes son:

- A. M. [Alejandro Miquis], "En la Princesa: Les ailes brisées, Tendresse", Diario Universal (5-V-1924), p. 1.
- Melchor Fernández Almagro, "Princesa: Presentación de la compañía francesa de Mlle. Jeanne Provost.- Estreno de Les ailes brisées de La tendresse, comedia en tres actos, de M. Pierre Wolf y de M. Henry Bataille, respectivamente", La Epoca (5-IV-1924), p. 1.
- Rafael Marquina, "Princesa.- Tournée Jeanne Provost.- Les ailes brisées.- La tendresse", Heraldo de Madrid (5-V-1924), p. 6.

45. He cotejado el texto de La Tendresse publicado por La Petite Illustration (9-VII-1921), 55 (théâtre, 45), con Henri Bataille, "Ternura, comedia dramática en tres actos, traducción de Federico Oliván y Francisco Marroquín", El Teatro Moderno, V (25-V-1929), 196.

46. Así ocurre, en mi opinión, en el fragmento en que 'Barnac' explica su idea de la ternura y, por lo tanto, el mensaje de la obra (Bataille, La Tendresse, ob. cit., p. 39, y Ternura, ob. cit., pp. 81-82). Por ejemplo, las repeticiones de Bataille parecen recurso menos eficaz que las emocionadas imágenes de la adaptación, un poco más breve, al final de la tirada:

Voilà... voilà le grand mystère!... Et il n'y a rien à faire... C'est celle-là... c'est sa voix... c'est son pas... c'est ce qu'elle dit... celle-là et pas une autre, celle qu'on souhaite auprès de soi à l'heure dernière... celle dont on aimerait tenir la main en partant pour toujours... (Marthe a la main sur le dossier du fauteuil. Il la caresse.) Ce sont des chers petits doigts-là, eux seuls, que l'on voudrait, après, pour vous fermer les yeux... (La voix contractée, dans une sorte d'explosion.) Alors, alors, n'est-ce pas?... Lorsqu'on pourrait... pourquoi pas, hein?... Le reste a si peu d'importance!...

He aquí el gran misterio. Es ella; es su voz; son sus pasos; es lo que ella dice lo que se desearía recoger en los últimos momentos, cuando la muerte va apagando en las pupilas el último resplandor del espíritu; y su mano, la última mano que se anhelaría estrechar en el momento de transponer los terribles umbrales del más allá. (p. 82).

47. Autocrítica publicada en el ABC (25-IV-1929), pp. 10-11.

48. Bataille trata el problema por medio de una fábula muy simple en cuanto al movimiento de escena. Desarrollada íntegramente en la casa del protagonista, el famoso y maduro dramaturgo 'Barnac', que puede considerarse representación semiautobiográfica de Bataille, en el primer acto no avanza prácticamente la acción. Sólo asistimos a unas horas de la vida del escritor y nos enteramos de que está casado con 'Marthe', mucho más joven que él, y que, según le avisan, le engaña. En el segundo acto, unas horas después del primero, 'Barnac' confirma el adulterio mediante la transcripción encargada de una entrevista de ella con su amante, que 'Barnac' incluye en un texto teatral que hace leer a 'Marthe'. Esto provoca la escena imaginable de celos y reproches terminada con la expulsión de la mujer. En el último acto, 'Barnac' se muestra insatisfecho con la vida que lleva, a pesar de sus triunfos y sus desahogos sentimentales, y hace llamar a 'Marthe' para solicitarle que reanude su relación afectiva con él. Ya ha superado sus prejuicios de manera que no le importa que ella continúe con 'Sergyll', el hombre con quien la sorprendió años antes.

49. Entre las recensiones consultadas destacan:

- "En Madrid.- Ternura", ABC (27-IV-1929), p. 43.
- R. D., "Lara: Ternura", El Debate (27-IV-1929), p. 4.
- "En Lara: Ternura", Diario Universal (27-IV-1929), p. 1.
- F. Casares, "Lara.- Estreno de Ternura, de Henri Bataille, traducción de Federico Oliván y Francisco Marroquín", La Epoca (27-IV-1929), p. 1.
- Enrique de Mesa, "Bataille y su teatro", El Imparcial (28-IV-1929), p. 1.
- L. de Armiñán, "En Lara: Ternura", Informaciones (27-IV-1929), p. 9.
- T., "Lara: Ternura, comedia de Henri Bataille, traducida por Federico Oliván y Francisco Marroquín", El Liberal (27-IV-1929), p. 3.
- Cimorra, "Lara: Ternura, de Henri Bataille, castellanizada por Federico Oliván y Francisco Marroquín", El Mundo (27-IV-1929), p. 3.
- N., "Lara.- Ternura", El Socialista (27-IV-1929), p. 4.

- A. R. de L., "Lara: Ternura, tres actos de Henry Bataille, traducidos del francés por D. Federico Oliván y don Francisco Marroquín", EL Sol (27-IV-1929), p. 3.

- M. Fernández Almagro, "Ternura, de Bataille en Lara", La Voz (29-IV-1929), p. 2.

50. En palabras de Michel Corvin, Le Théâtre de boulevard, Paris, P.U.F., 1989, pp. 24-25:

Moins ouvertement que Bataille, mais de façon plus juste car on sent moins la main de l'auteur dans ce processus, Bernstein plonge dans l'inconscient de ses personnages et nous fait assister au bouillonnement de ses lames de fond. Ce serait donc un contresens de juger à l'aune de la comédie de mœurs, et donc de le chicaner sur la justesse de son observation sociale: ses députés, ses journalistes, ses femmes du monde (et du demi-monde) ne sont en fait que des Figures, tout juste socialisées pour les besoins de l'encarnation d'une passion, elle abstraite. Erreur encore de l'appliquer les canons de la vraisemblance psychologique à laquelle il tourne délibérément le dos puisqu'il veut dire plus et autrement que ne le ferait une analyse classique du cœur humain. En effet, chez Bernstein, les personnages, bien loin d'être les maîtres de leur langage dans l'entreprise, elle classique, d'élucidation psychologique de leurs desseins obscurs, sont portés, dépassés par lui; ça parle à travers eux, et avec quelle volubilité! si bien que la logorrhée masque souvent le moment le plus important: le passage de l'inconscient vécu au conscient parlé, moment qui est précisément de théâtre puisqu'il se répère à la qualité de présence et de silence des personnages.

51. Antonio Espina, "La rafale", Crisol (2-XI-1931), p. 5.

52. El teatro de vanguardia fue caracterizado por Espina en la misma reseña de La Rafale así:

Los valores que se imponen victoriosamente en el teatro moderno son los de la novedad en el pensamiento, el vigor de acciones y figuras en cierto modo deformes y sin historia a que da lugar lo distintivo, por nuevo, en la nueva literatura. En todos los casos hace falta fantasía en la fábula y acento inédito en el estilo, en la expresión.

53. Antes de esta obra, Bernstein había querido con su tragedia Judith (1922) renovarse mediante el cultivo de un teatro poético, como una reconstrucción en cierto modo clasicista. Aunque esa pieza tiene el interés de anunciar

algunos motivos de la obra homónima de Jean Giraudoux, fue un fracaso que le disuadiría de continuar por ese camino. Corpus Barga comentó donosamente su estreno original en "Reflejos de París: A propósito de una Judit, o los clásicos y los románticos", El Sol (3-XI-1922), p. 2.

54. Après moi fue estrenada por la "Cía. France-Ellys" el 4 de mayo de 1925, en la Princesa, con escasa repercusión crítica.

55. Manuel Bueno, "Un reestreno [en París]: El secreto, de Henry Bernstein", ABC (17-IV-1928), pp. 9-13.

56. He utilizado las reseñas siguientes:

- F. [Floridor], "Cervantes: El asalto", ABC (9-X-1918), p. 1.

- José Serrán, "Estrenos: El asalto: Comedia en tres actos de Henri Bernstein", La Correspondencia de España (9-X-1918), p. 9.

- Rafael Rotllán, "En Cervantes: El asalto: Comedia en tres actos, escrita en francés por Henry Bernstein, adaptada a la escena española por Jorge Guillén y Fernando D'Lapi", El Debate (9-X-1918), p. 3.

- Alejandro Miquis, "En Cervantes: El asalto", Diario Universal (9-X-1918), p. 1.

- Andrenio, "Cervantes.- El asalto; comedia dramática en tres actos, de Henri Bernstein", La Epoca (9-X-1918), p. 1.

- A. P. I., "Cervantes: El asalto", Heraldo de Madrid (9-X-1918), p. 2.

- M. Machado, "Cervantes: El asalto, de H. Bernstein, traducción de los señores Guillén y Lapi", El Liberal (9-X-1918), p. 2.

- F. M., "Cervantes: El asalto, de H. Bernstein, traducción de los Sres. Guillén y Lapi", El Mundo (9-X-1918), p. 3.

- Alejandro Miquis, "Semana teatral: El asalto", Nuevo Mundo (18-X-1918), s.p.

- José Alsina, "Estreno en Cervantes: El asalto", El Sol (10-X-1918), p. 2.

- Tomás Borrás, "El reverso de La griffe", La Tribuna (9-X-1918), p. 5.

57. He aquí el argumento de L'Assaut:

'Méritail', importante jefe político, es avisado por su compañero 'Frépeau' del próximo desencadenamiento de una campaña de prensa en su contra. Al parecer, se ha descubierto que el primero había cometido un desfalco en su juventud. 'Méritail' recurre a los tribunales, pero las sospechas están muy fundadas; ni siquiera sus hijos confían en él. Su descubrimiento de que 'Frépeau' ha urdido toda la trama para suplantarle en la cabeza del partido le permite detener el

escándalo amenazando a aquél con revelar algunos de sus manejos ilegales. No presentadas las pruebas, 'Mérítal' consigue limpiar su imagen, pero asaltado por los escrúpulos ante al amor que le ha demostrado en esas circunstancias difíciles la joven 'Renée', confiesa a ésta la veracidad de la acusación y su intento inmediato de reparación mediante el reembolso de la cantidad estafada, obtiene su perdón y se casa con ella tras abandonar su tormentosa actividad política.

58. El movido argumento de Samson puede resumirse en estos términos:

'Anne-Marie', miembro de una linajuda y decadente familia de la aristocracia, se ha casado por la presión de sus padres con un hombre a quien odia, 'Brachart', cuya riqueza actual no compensa a sus ojos la oscuridad de su origen en los barrios bajos de Marsella. El la ama apasionadamente, por lo que la sospecha de que le engaña con el fatuo aristócrata 'Jérôme Le Gouvain' le impulsa a apurar sus celos tendiéndoles una trampa. Habiendo fingido un viaje a Londres, vuelve a su casa y descubre la ausencia de su esposa. Esta le cuenta la verdad horas más tarde, incluyendo el abandono del amante por su vileza, pues la había obligado a asistir a una fiesta con mujeres de mala nota. 'Brachart' decide vengarse haciendo bajar el valor de las acciones de su empresa, en las que 'Le Gouvain' ha invertido todos sus ahorros. Mientras le retiene en su hotel para impedirle que las venda antes de tiempo, 'Brachart' le comunica que ambos están arruinados. La familia de 'Anne-Marie' desea entonces que su hija se divorcie, pero el gesto de 'Brachart' le da idea de la magnitud de su amor y decide permanecer con él, a la espera de poder corresponderlo.

59. Me he servido de las recensiones siguientes:

- F. [Floridor], "Sansón", ABC (8-IX-1923), p. 21.
- Enrique de Mesa, "Teatro Español: Sansón de M. Henry Bernstein", La Correspondencia de España (8-IX-1923), p. 1.
- Jorge de la Cueva, "Sansón en el Español.- Drama de Bernstein traducido de S. Clairac [sic]", El Debate (8-IX-1923), p. 2.
- Ismael Sánchez Estevan, "En el Español: Sansón, de H. Bernstein, traducción de R. Caralt", Diario Universal (8-IX-1923), p. 3.
- M. [Melchor] F. [Fernández] A. [Almagro], "Español. Estreno de la comedia dramática, en cuatro actos, de M. Henry Bernstein, traducida al castellano por don R. Caralt Sanromá, titulada Sansón", La Epoca (8-IX-1923), pp. 1-2.
- Pipí, "La semana teatral: Sansón", España, IX (15-IX-1923), 387, pp. 10-11.
- Rafael Marquina, "Sansón, en el Español; La hermanastra, en el Rey Alfonso", Heraldo de Madrid (8-IX-1923), p. 2.

- José de Laserna, "Español.- Sansón, pieza en cuatro actos, de Bernstein, traducida por Caralt", El Imparcial (8-IX-1923), p. 2.

- Arturo Mori, "Sansón, de Bernstein en el Español", Informaciones (8-IX-1923), p. 4.

- L. B., "Español: Sansón, drama en cuatro actos, original de Enrique Bernstein, traducido por R. Caralt", El Liberal (8-IX-1923), p. 3.

- M. Machado, "Español: Sansón, por H. Bernstein, traducción de R. Caralt Sanromá", La Libertad (8-IX-1923), p. 3.

- R. H. Bermúdez, "Español: Sansón, comedia dramática en cuatro actos, de Henry Bernstein, traducida al español por R. Caralt Sanromá", El Sol (8-IX-1923), p. 2.

- José L. Mayral, "En el Español: Sansón, de Bernstein", La Voz (8-IX-1923), p. 2.

60. He comparado las siguientes ediciones: Henry Bernstein, "Samson, pièce en quatre actes", L'Illustration Théâtrale (29-II-1908), y Sansón, drama en cuatro actos, adaptado a la escena española por Ramón Caralt, Barcelona, SAE, 1923.

61. Caralt suprimió unas palabras de la última réplica de 'Brachart' que proporcionan una de las claves del conflicto, si lo queremos entender como una revuelta contra la presión del entorno, tanto más victoriosa por cuanto el fracaso desde el punto de vista social significa una liberación, compatible, no obstante, con un posible nuevo enriquecimiento esta vez no alienante:

Mon amour, tu ne te doutes pas!... Tu ne peux pas te douter! J'étais un damné... un forçat du succès! Gagne ou crève! Telle était ma loi!... Tu me délivres!... (p. 36).

62. Me han sido de utilidad las recensiones siguientes:

- "Israel", ABC (8-XII-1923), p. 28.

- A. G., "En Fuencarral: Israel", Diario Universal (5-XII-1923), p. 1.

- Rafael Marquina, "En Fuencarral: Israel", Heraldo de Madrid (8-XII-1923), p. 2.

- Arturo Mori, "Bernstein en los arrabales", Informaciones (8-XII-1923), p. 3.

- J. Dicenta, "Fuencarral: Israel, drama en tres actos, de Enrique Bernstein, traducido al castellano por Juan Macías del Real", El Liberal (8-XII-1923), p. 3.

- "Fuencarral: Israel", El Sol (8-XII-1923), p. 2.

63. Los acontecimientos escenificados por Bernstein pueden resumirse así:

'Thibault', príncipe de Clar, es uno de los líderes del antisemitismo francés. La presencia constante en su club del banquero judío 'Gutlieb' es considerada por él como una provocación, por la que se cree obligado a provocar un duelo tras ofenderlo gravemente. Al enterarse su madre del desafío, le suplica que no se bata con insistencia tal que 'Thibault' sospecha un secreto terrible. En efecto, su madre confiesa que 'Gutlieb' fue amante suyo y que él es, por tanto, un hijo del judío. 'Thibault' no ve otra salida que el suicidio o la retirada a un claustro. Poco después, ante la visita de 'Gutlieb', quien le hace ver que sus condiciones de jefe de opinión proceden de su índole esencialmente judía, 'Thibault', desesperado por la ruina de sus convicciones, se mata.

64. Sería útil disponer de una comparación sistemática del naturalismo de Boulevard y lo que consideramos su paralelo español en el teatro predominante a principios de siglo. No hay que olvidar que dramaturgos como Manuel Linares Rivas y Jacinto Benavente (sobre todo el de la "alta comedia") desempeñaron una función semejante a la de Bernstein y Bataille en Francia en cuanto a la formación estética e ideológica de una escena burguesa cuya influencia puede notarse hasta hoy.

65. Rubén Darío describió el acontecimiento que supuso Cyrano de Bergerac, de Rostand, en "Cyrano en casa de Lope", España contemporánea, prólogo de Antonio Vilanova, Barcelona, Lumen, 1987, pp. 64-71. Maeterlinck, por su parte, se convirtió en un ídolo de los modernistas y de Azorín, apareciendo varias traducciones suyas en revistas literarias de la época, a partir de la traducción pionera de La intrusa en 1896 por el autor de Lo invisible, en quien es patente la influencia del polígrafo belga. Se han referido, entre otros, a esta cuestiones Graciela Palau de Nemes, "La importancia de Maeterlinck en un momento crítico de las letras hispanas", Revue Belge de Philologie et d'Histoire, XL (1962), 3-4, pp. 714-728, y Rafael Pérez de la Dehesa, "Maeterlinck en España", Cuadernos Hispanoamericanos (1971), 255, pp. 572-581, además de Jean Pierre Simon Pierret en su Tesis Doctoral inédita Maeterlinck y España.

66. También se puede incluir en la tendencia neorromántica una obrita en verso de André Rivoire (1872-1930), Il était une bergère (1905), estrenada por "Galas Karsenty" en el Español el 1 de mayo de 1930, con un carácter marginal incluso en la propia excursión de la compañía francesa, a la que se puede añadir La santa, título de la traducción en verso por Luis Fernández Ardavín y Valentín de Pedro de una pieza de Paul

Ferrier, que la "Cía. Rosario Iglesias" estrenó en el Cómico el 19 de abril de 1929.

67. Obras como las integrantes de la trilogía azoriniana Lo invisible (1928) sirven para medir el grado de cercanía del autor a los postulados teatrales de Maeterlinck, quien también parece haber influido en su particular concepto de surrealismo. También García Lorca conocía bien al escritor belga y trató de emularlo "creando otro tipo de misterio inspirado directamente en los cantos populares de Andalucía", según Minako Nonoyama, "La función de los símbolos en Pelléas et Mélisande de Maeterlinck, Bodas de sangre de Lorca y Riders to the Sea de Synge", Revista de Estudios Hispánicos, IX (enero, 1975), 1, pp. 81-98. Por lo demás, rasgos maeterlinckianos pueden observarse en multitud de dramaturgos españoles del primer cuarto de siglo, desde el Martínez Sierra de Teatro de ensueño hasta Ramón Goy de Silva, pasando por el Valle-Inclán de El yermo de las almas.

68. Entre las ediciones de Rostand en aquel período se pueden citar la reedición de Cyrano de Bergerac, tragicomedia en cinco actos, en verso, traducida al castellano por Luis Vía, José O. Martí y Emilio Tintorer, Barcelona, Librería Farré y Asensio, 1918, y algunas ediciones en colecciones dramáticas: Edmond Rostand, "Los noveleros (Les Romanesques)", comedia en tres actos traducida por A. Palomero", El Teatro Moderno, VIII (9-I-1932), 329, y Luis de Oteyza y Manuel Machado, "El Aguilucho, drama en cinco actos, traducción de L'Aiglon, de Rostand", La Farsa, VI (4-VI-1932), 247. De Maeterlinck, se publicaron: Maurice Maeterlinck, Peléas y Melisanda (Pelléas et Mélisande), edición en 1892 y estreno en 1893), traducción de G. Martínez Sierra, Madrid, Estrella, 1918; ídem, Los ciegos (Les Aveugles), ed. en 1890 y estreno en 1891), traducción de G. Martínez Sierra, Madrid, Estrella, 1919; ídem, La princesa Malena (La Princesse Maleine), ed. en 1889), traducción de G. Martínez Sierra, Madrid, Pueyo, 1919; Maeterlinck, "Monna Vanna (Monna Vanna), 1902), drama en tres actos, adaptado a la escena española por José Jurado de la Parra", El Teatro Cómico, IV (16-II-1919), 142; Maurice Maeterlinck, "La intrusa (L'Intruse), ed. en 1890 y estreno en 1891), obra en un acto, (traducción de G. Martínez Sierra)", El Teatro Moderno, II (21-VIII-1926), 47, y El pájaro azul (L'Oiseau bleu), 1908), apreciación del autor por Georgette Leblanc, versión castellana de R. Brennes Mesen, Madrid, América, 1929. Se ha de observar que algunas de ellas son reediciones de libros anteriores (Cyrano de Bergerac, 1899; Los noveleros, Madrid, SAE, 1907; Monna Vanna, Madrid, R. Velasco, 1907) y que Martínez Sierra no hizo sino continuar una serie de traducciones de Maeterlinck iniciadas unos años antes: la editorial madrileña Renacimiento había publicado en

1914 dos volúmenes que incluyeron Aglavena y Saliseta (Aglavaine et Sélysette, 1896), Ariana y Barba-Azul (Ariane et Barbe-Bleue, 1901), Sor Beatriz (Soeur Béatrice, 1901), y Peleás y Melisanda, Aladino y Palomides (Alladine et Palomides, ed. en 1894), Interior (Intérieur, ed. en 1894 y estreno en 1895), La muerte de Tintagiles (La Mort de Tintagiles, ed. en 1894 y estreno en 1895), respectivamente.

69. E. Díez-Canedo, "Rostand ha muerto", España, IV (5-XII-1918), 191, pp. 11-12.

70. Henri Lavedan, "Las figuras del día: Rostand", Cosmópolis, I (enero, 1919), 1, pp. 175-179).

71. Gran parte de la obra consiste en rememoraciones de la gesta napoleónica por su hijo 'Franz', duque de Reichstadt, quien se propone seguir los pasos de su padre a pesar de la estrecha vigilancia a que es sometido en el palacio de su familia materna. Dos bonapartistas incondicionales, 'Thérèse' y el antiguo grandero 'Flambeau' consiguen acceder a las habitaciones del duque para planear su regreso a Francia. Un baile de máscaras permite la fuga, pero no han llegado a la frontera cuando son sorprendidos por la diligente policía de 'Metternich', siempre atento al control del vástago de su enemigo. 'Flambeau' se suicida y 'Franz' ha de volver a Viena, donde su ya delicada salud empeora. El último acto pone en escena su agonía rodeado de la corte austriaca, a pesar de lo cual continúa hasta la muerte dando muestras de fervor hacia la memoria de su padre.

72. Edmond Rostand, L'Aiglon, édition présentée et annotée par Patrick Besnier, Paris, Gallimard, 1986, p. 27.

73. He consultado las siguientes recensiones:

- F. [Floridor], "El aguilucho", ABC (20-I-1920), p. 17.
- F. Aznar Navarro, "El aguilucho, drama en cinco actos, en verso, traducción de L'Aiglon, de Rostand, por Manuel Machado y Luis de Oteyza", La Correspondencia de España (20-I-1920), p. 6.
- Rafael Urbina, "El teatro, los libros y el arte en España", Cosmópolis, V (febrero, 1920), 14, pp. 143-146. (Esta reseña reproduce la de La Libertad).
- Rafael Rotllán, "En la Princesa: El aguilucho", El Debate (20-I-1920), p. 2.
- Alejandro Miquis, "En la Princesa: El aguilucho", Diario Universal (20-I-1920).
- Andrenio, "Princesa: L'Aiglon, de M. Edmond Rostand, traducción de don Manuel Machado y don Luis de Oteyza", La Epoca (20-I-1920), p. 1.

- José de Laserna, "Princesa.- El aguilucho, drama en cinco actos, en verso, traducción de L'aiglon, de E. Rostand, por D. Manuel Machado y D. Luis de Oteyza", El Imparcial (20-I-1920), p. 2.

- Pedro de Répide, "Princesa: El aguilucho, drama de Edmond Rostand, traducido en verso castellano por Manuel Machado y Luis de Oteyza", La Libertad (20-I-1920), p. 5.

- Fernando Mota, "Anoche en la Princesa.- El aguilucho, drama en cinco actos y en verso, original de Edmond Rostand, traducido por D. Manuel Machado y D. Luis de Oteyza", El Mundo (20-I-1920), p. 3.

- Alejandro Miquis, "Semana teatral: Juicios de revisión", Nuevo Mundo (30-I-1920), s.p.

- José Alsina, "Rostand en la Princesa: El aguilucho", El Sol (20-I-1920), p. 9.

- José Castellón, "El drama del anhelo", La Tribuna (20-I-1920), p. 8.

74. He cotejado Edmond Rostand, L'Aiglon, ob. cit., edición basada en la de Paris, P. Laffite, 1910, y Luis de Oteyza y Manuel Machado, El Aguilucho, ob. cit.

75. El argumento de la pieza puede resumirse como sigue:

A pesar de conocer las atrocidades perpetradas por el ejército alemán en otras localidades belgas invadidas, 'Cyrille Van Belle', alcalde de Stilmonde confía que el carácter pacífico de sus habitantes, empezando por él mismo, cuidador de un invernadero del que está legítimamente orgulloso, ayude a soportar sin demasiadas desgracias la ocupación. Estas previsiones parecen confirmarse cuando se hace con el control de Stilmonde un destacamento alemán, uno de cuyos oficiales es 'Otto', el marido renano de 'Bella', la hija del alcalde. Sin embargo, el asesinato de otro oficial en la finca de éste complica la situación. Si bien la antigua crueldad del muerto podía hacer sospechar de cualquier soldado a sus órdenes, es detenido el anciano e inofensivo jardinero 'Claus', quien estaba trabajando no lejos del lugar de los hechos. Ante las protestas de inocencia por parte de él mismo y de su patrón 'Cyrille', el jefe de las tropas alemanas en el pueblo establece que, de no hallarse el verdadero culpable antes de las siete de la tarde del mismo día, el alcalde sería fusilado. Tras demostrar su entereza moral y su valor ante un destino que asume para no hacer condenar al jardinero, el fracaso de las investigaciones supone la pena capital para él, aplicada por 'Otto' como imposición de la disciplina alemana a uno de sus soldados porque había hecho todo lo posible para salvar a su suegro. No obstante, la sangre de éste borrará el gesto de conciliación al interponerse entre 'Otto' y su esposa, incapaz ya de otra cosa que no sea odiarlo.

76. "El alcalde de Stilmonde: Drama en tres actos de Maurice Maeterlinck (traducción de Gómez Carrillo)", Cosmópolis, I (febrero, 1920), 2, pp. 268-284; id. (marzo, 1920), 3, pp. 392-406, e id. (abril, 1920), 4, pp. 604-616. La calidad de esta traducción ha sido comprobada mediante su cotejo con Maurice Maeterlinck, Le Bourgmestre de Stilmonde suivi de Le Sel de la vie, Paris, Fasquelle, 1920, pp. 1-142.

77. Sólo la reseña de La Tribuna (v.i.) deja entrever el disgusto de los partidarios de los Imperios Centrales al condenar la obra por su francofilia y defender la actuación del ejército alemán en la población evocada por Maeterlinck.

78. F. Aznar Navarro, "Del momento: Maeterlinck en la plaza de la Cebada", La Correspondencia de España (4-XI-1920), p. 5.

79. Me he servido de estas reseñas:

- F. [Floridor], "El alcalde de Stilmonde", ABC (5-XI-1920), p. 17.

- F. Aznar Navarro, "Maeterlinck en La Latina: El alcalde de Stilmonde", La Correspondencia de España (5-XI-1920), p. 4.

- Eduardo Haro, "El teatro en España", Cosmópolis, VI (diciembre, 1920), 24, pp. 769-770.

- Andrenio, "El alcalde de Stilmonde en la Latina", La Epoca (5-XI-1920), p. 1.

- José de Laserna, "Maeterlinck, en la Latina", El Imparcial (5-XI-1929), p. 3.

- J. L. de M., "El alcalde de Stilmonde, drama basado en un episodio de la guerra europea, original de Mauricio Maeterlinck, traducido por Enrique Gómez Carrillo", El Liberal (5-XI-1920), p. 3.

- Miguel Pórtolés, "Del cartel de anoche.- En la Latina", El Mundo (5-XI-1920), p. 2.

- José Alsina, "Latina: El alcalde de Stilmonde", El Sol (5-XI-1920), p. 4.

- "El alcalde de Stilmonde", La Tribuna (5-XI-1920), p. 5.

- "El alcalde de Stilmonde, de Maurice Maeterlinck", La Voz (5-XI-1920), p. 2.

80. He tomado estos epígrafes de Robert Burniaux y Robert Fricx, La Littérature belge d'expression française, Paris, P.U.F. ("Que sais-je?", n.º 1540), 1980, pp. 41-42.

81. Monna Vanna fue ofrecida esta vez (18-II-1922) al público de la Princesa por la compañía cuya titular era Marie-Thérèse Piérat y estaba dirigida por Lugné-Poe.

82. Entre las recensiones que ofrecen un contenido al menos discreto están:

- [Floridor], "Princesa, Monna Vanna", ABC (19-II-1922), p. 28.

- Andrenio, "Princesa: Tournée de Mme. Pierat. Monna Vanna, de Maurice Maeterlinck.- Les marionettes, comedia en cuatro actos de Pierre Wolff", La Epoca (20-II-1922), p. 1.

- Manuel Pedroso, "Madame Pierat y Lugné Poe en la Princesa".- Monna Vanna, de Maeterlinck", Heraldo de Madrid (20-II-1922), p. 3.

- "Princesa: Monna Vanna, por la compañía de Madame Pierat", La Voz (20-II-1922), p. 4.

83. Este hecho fue aludido en su momento por Aznar Navarro en su recensión del Alcalde... (La Correspondencia de España).

84. "Los grandes dramaturgos europeos: Maurice Maeterlinck", La Libertad (30-VIII-1928), p. 5.

2.2.1.3. Las metamorfosis del Boulevard:

La idea de un teatro de boulevard homogéneo, respetuoso de unas fórmulas consagradas repetidas incansablemente, es una imagen, no por cierta, menos parcial. Panorama comercial y experiencias vanguardistas, más o menos de élite cultural en cuanto a su recepción, no eran territorios comunicados. Por una parte, los experimentalistas utilizaron para sus fines desmitificadores y formalmente revolucionarios motivos boulevardiers, cuyo conocimiento extendido resaltaba por contraste lo nuevo (recuérdese La Voix humaine [1929], de Jean Cocteau); por otra, el peligro de estancamiento de un teatro comercial serio por la reiteración pertinaz de técnicas y temas propició que se importara a las escenas del boulevard a aquellos autores que, habiéndose revelado en medios vanguardistas, parecían poder adaptarse a los condicionantes del público, ofreciendo a éste unos productos que guardaban un equilibrio entre el reconocimiento tranquilizador de una dramaturgia familiar y el prestigio creciente de un vanguardismo enriquecedor por la multiplicidad de sus hallazgos, y percibido, tal vez frívolamente, como lo propio de unos tiempos modernos, esperanzados tras el fin de un mundo que había supuesto la Gran Guerra.

Entre ambos polos de respeto de la carpintería tradicional y de la audacia exploradora se movieron algunos de

los autores de mayor nombradía de estos años, que combinaron en diferentes dosis lo viejo y lo nuevo. De ahí su vacilación constante y sus recaídas en lo que ellos mismos, a veces, habían condenado en nombre de fórmulas acuñadas recientemente. También se explicarán así las dificultades encontradas a la hora de aventurar una clasificación para su historia, tanto por la individualización que resulta de unas investigaciones formales llevadas con independencia y en busca del matiz personal, como por las oscilaciones provocadas por el tributo a la moda. Afortunadamente, la misma tendencia a la homogeneización que determina el boulevard es de gran ayuda por cuanto las propuestas de renovación en su seno fueron encuadrándose en unas cuantas tendencias, con unos rasgos comunes sobre los que se asentaba lo distintivo de cada autor, a veces en la frontera de unas y otras o en los límites del mismo boulevard, tal como se irá viendo en los apartados que siguen.

2.2.1.3.1. EL TEATRO INTIMISTA¹:

La etiqueta dramática intimista dista de tener en Francia la claridad de la corriente homónima italiana de la que se ha tomado prestado el nombre. A primera vista, nada parece ligar a un defensor del teatro de lo inexpreso (del silencio, en la formulación más común) como Jean-Jacques Bernard con un dramaturgo de expansiones líricas de la palabra como Paul Géraudy. Sin embargo, por debajo de esas diferencias formales subyace una concepción del teatro que puede considerarse común. Tanto Bernard como Géraudy, al igual que los otros cultivadores del teatro intimista, intentaron aportar a la escena francesa un tono aparentemente menor, por el que los sentimientos hondos pero contenidos, la sensibilidad sin estridencias pasionales ni retóricas, pasarían a ser el centro de una piezas altas en quilates de lirismo.

Frente al predominio de la acción, se alzaría una recreación en los sentimientos como ingredientes básicos de la emoción que se pretende despertar en el público, el cual se ve confrontado a una visión nostálgica de la vida, en la que el paso del tiempo, la contemplación de la Naturaleza, las alternativas de las relaciones personales..., facilitarían la solidaridad afectiva con unos tipos que se quieren profundamente humanos, representativos incluso (títulos como Aimer, Le Couple y otros son de una generalidad indudable), y

cuyo análisis se efectúa desde dentro, por medio de una introspección reflejada indirectamente, a través de conversaciones banales y de los ecos sorprendidos en el paisaje y objetos familiares que los rodean, a la manera de ciertos dramaturgos del cambio de siglo, tales como Giuseppe Giacosa y, sobre todo, Anton Chéjov, quienes habían precedido a los intimistas en el descubrimiento de la poesía trágica de lo cotidiano. Será este empleo de un realismo transfigurado literariamente el que salve mediante la sugerencia la exposición del caso psicológico que heredan los intimistas franceses del tipo de Naturalismo predominante en su patria, cuyo distanciamiento podía chocar con el propósito de identificación de este teatro.

La dificultad del equilibrio ilustra la calidad de unas piezas y explica el aire más mecánicamente demostrativo de otras, aun siendo de los mismos autores, peligro tanto más cercano por cuanto la opción realista limitaba radicalmente las posibilidades de escapar al ilusionismo boulevardier. De hecho, sólo Jean-Jacques Bernard innova tímidamente en la organización de una de sus obras, Martine, dividida en cuadros, entre los autores intimistas que llegaron a ser representados en Madrid. Por otra parte, el riesgo de repetir los esquemas del teatro comercial se veía incrementado por la escasa originalidad temática. La investigación sobre el amor en la línea de Porto-Riche y de Bataille, con sus variantes en

torno al triángulo, proporcionaron también el núcleo argumental de numerosas piezas intimistas. La ampliación del realismo tendió a quedar reducida en esos casos al procedimiento de la expresión desde una sensibilidad poemática.

Ese último fenómeno se produjo meridianamente en las piezas más personales de Paul Géraldy, uno de los maestros del teatro intimista, tanto por su actividad dramática como por su producción lírica. En efecto, su colección de poemas Toi et moi (1913), en los que cant  , desde la perspectiva masculina, el surgimiento, desarrollo y agotamiento final de una relación amorosa corriente, esto es, vivida sin salirse de las reacciones y ambiente cotidianos, se convirtió en uno de los libros más vendidos de Francia, gracias a su sencillez de forma y accesibilidad semántica, en tanto el prosa  simo deliberado de la expresión y la ausencia de otras preocupaciones que no fueran las surgidas de la convivencia, no requerían del lector común un esfuerzo excesivo y se amoldaban en todo a una normalidad de ideas y costumbres. Aun no tratándose de una obra artísticamente revolucionaria, el hecho de su éxito pudo animar a buscar una nueva sintonía con el público mediante la explotación de historias que lo reflejasen en su mentalidad, desde dentro. Puede ser sintomático que los protagonistas de M. et Mme. Un Tel, de Denys Amiel, cuyos nombres son significativos, se reconcilien

tras escuchar por la radio unos versos procedentes de Toi et moi², como una especie de homenaje.

El mismo Géraldy se sirvió de unos personajes de todos los días para trasladar al teatro el amor sencillo que había querido plasmar en su libro de poemas. Donde pareció haberlo conseguido en mayor medida fue en la pieza titulada precisamente Aimer, que Marie Thérèse Piérat había estrenado el 5 de diciembre de 1921 en la Comédie-Française y que incluiría en el repertorio de su visita a Madrid dos meses después (Princesa, 16-II-1922). En ella, la relación tripartita marido-esposa-amante (de ella) procede en su esquema de Amoureuse, de Porto-Riche, también estrenada en Madrid durante aquella gira, con idéntico desenlace de reconstrucción conyugal, aunque en la de Géraldy no se había llegado a dar el adulterio³. La diferencia fundamental entre ellas estriba en que el autor más reciente no sitúa el conflicto tanto en el choque recíproco de las personalidades como en el debate, principalmente en el espíritu de 'Hélène', de concepciones opuestas de la felicidad amorosa, una basada en el goce del recuerdo y en el aprovechamiento del conocimiento mutuo (personalizada en 'Henri', el marido), y otra en el prestigio de la aventura, de la búsqueda de un más allá mejor ('Challenge', el aspirante a convertirse en segundo esposo).

Ambas posturas se contraponen no sólo verbalmente sino también escénicamente, es decir, entran en el juego como agentes a la postre decisivos los objetos familiares de la casa y el jardín que rodea a ésta como una imagen de seguridad hogareña, pero también como un límite que ha de ser franqueado tanto más por cuanto visualiza por el efecto de las estaciones el transcurrir del tiempo destructor. Este empleo simbólico del espacio permite ampliar con un punto de fuga de enlaces imaginativos la sumariidad que podía suponer la reducción al mínimo del número de personajes y de peripecias, aliviando al mismo tiempo mediante la frecuencia de diálogos connotativos el peso constante de la palabra, con lo cual la confrontación de opiniones no queda en un ámbito abstracto sino que se hace interior, razón de comportamientos. Todos los elementos del drama se subjetivizan hasta el punto de invertir la perspectiva; la observación se trasmuta en vivencia.

Sólo en parte la crítica del estreno⁴ distinguió el carácter de lo que Géraudy había aportado en Aimer. El prestigio de Amoureuse, de Porto-Riche, sesgó la interpretación de una comedia que parecía una simple secuela suya (Informaciones). Incluso fue considerada el resultado de una investigación psicológica tan extremada que parecían haber desaparecido muchas de las concesiones a la teatralidad, especialmente en lo referido a la trama, con la consecuencia de falta de acción y de vida, por el protagonismo de una

discusión analítica que parecía restar movimiento al corazón (El Liberal, La Libertad, El Sol y La Voz). Las consecuencias formales eran dobles, desde este punto de vista. En primer lugar, el predominio aparente de la palabra resultaba en lentitud y verbosidad prolija (La Correspondencia de España y El Liberal), aunque no dejaron de reconocerse su riqueza en matices (El Sol), su soltura (La Tribuna) y su lirismo (Heraldo de Madrid). En segundo, el afán por eliminar accesorios había llevado a una simplicidad tal que parecía un experimento de composición, como para demostrar que se podía recuperar la sobriedad clasicista e, incluso, superarla (La Correspondencia de España, La Epoca y La Tribuna). Esta estilización suma, extendida a la relativa desnudez escenográfica, no tenía por qué ser únicamente un capricho artificioso, ya que el menor realismo de detalle quedaba compensado por el enfoque nítido al eterno problema que los actores podían representar sin dispersarse en lo episódico (El Mundo y El Sol).

Aun sin ligarlo a su expresión teatral, otros comentaristas se fijaron también en el alcance espiritual de la obra, que se pudo cifrar en la melancolía de la renuncia por la imposibilidad del deseo, siempre más allá de su realización (Heraldo de Madrid), y en la búsqueda de una moral nueva que llenase el vacío que estaban abriendo la erosión de la religiosidad y la relajación del freno social en las

costumbres. Ejemplo de un estado de ánimo general, la actitud de 'Hélène' respondía al protagonismo de la sensibilidad propia en la delimitación de los valores, es decir, a la formación de una ética desde la estética (La Epoca). De ahí la gran carga emocional que el autor había querido dar a Aimer como apoyo ideológico. Sin embargo, este aspecto quedó como una potencialidad crítica no explotada apenas en esta ocasión, fuera de las alusiones recordadas, como tampoco fue muy tenida en cuenta la fusión pretendida de poesía y teatro⁵, sólo subrayada por el anónimo cronista del ABC.

El estreno de la misma obra en una versión en lengua española titulada Amar, fiel pero no muy correcta gramaticalmente según los críticos, del argentino Joaquín de Vedia, a cargo de la compañía de su compatriota Camila Quiroga (Princesa, 12-IV-1930), dio pie a un nuevo examen crítico⁶ por el que se matizaron desde la distancia de los años los conceptos puestos en circulación tras la representación del original, generalmente con un resultado poco grato para Géraudy esta vez. Si el público había demostrado escaso entusiasmo por Amar tanto en su estreno como en su reposición dos años más tarde, también gracias a Camila Quiroga (teatro Lope de Vega, 26-I-1932), los comentaristas no se deshicieron tampoco en elogios, al menos en lo que dijeron de nuevo. A excepción de los de La Nación y El Liberal, quienes aplaudieron los matices de su diálogo y pintura de tipos, los

demás acompañaron el reconocimiento de las cualidades de la pieza con peros más o menos graves. Así, los que se ocuparon de su mensaje ético (El Debate e Informaciones), denunciaron la inconsistencia de un alegato en favor del matrimonio que se basaba no en consideraciones de deber sino en la pervivencia de un amor que la misma obra presentaba como frágil y, en el fondo, pasajero.

Las objeciones más comunes fueron de índole estética. Principalmente, pesó negativamente el hecho de que la comedia no sólo se situaba en una tradición teatral que ya empachaba sino que incluso había contribuido a hacer madurar. La abundancia de comedias de temática amorosa en que un reparto mínimo en torno al triángulo conversaba elegante pero interminablemente, no servía sino para poner de relieve la escasa originalidad de la obra más conocida de Géraldy, que respetaba además todas las convenciones, entre otras la del triunfo final del marido (La Voz). Si bien dicho final contaba con los precedentes ilustres de La dama del mar, de Ibsen, y Cándida (Candida), de Bernard Shaw, ambos citados por Enrique Díez-Canedo (El Sol), este mismo crítico echó de menos la sustancia humana del conflicto entre la aventura y la costumbre en aquellos dramaturgos, sustituida en la pieza de Géraldy por un énfasis frívolamente literario. Después de todo, Amar había ya parecido una especie de tour de force que se volvió a condenar en 1930 por las mismas razones que ocho

años antes, esto es, por el esquematismo determinado por tres personajes disertando, lo que excluía toda sorpresa pasional o de situación (El Debate e Informaciones), y centraba toda la atención en un diálogo fatigoso (ABC, El Debate, El Imparcial, Informaciones y La Voz). De esta manera, la timidez renovadora en cuanto al aspecto de su pieza contribuyó a ocultar lo que seguramente era más importante para el autor, el despliegue de su sensibilidad destacándose sobre los tópicos teatrales bien conocidos. Una vez más, fue el crítico del ABC quien insistió en el lirismo sentimental de un conflicto entre la pasión y la conciencia presentado "con acentos apasionados y humano dolor", desde la comprensión certera de una conciencia femenina.

Parecidas características a las de Aimer presenta la otra obra de Géraldy importada a la escena madrileña, Si je voulais... (1924), escrita en colaboración Robert Spitzer. En ella, sin embargo, se desdibujan los elementos poéticos en aras de una agilidad apropiada para el boulevard. La fábula de la mujer casada que está a punto de engañar a su marido para demostrarse a sí misma que aún es atractiva no es enfocada tanto en su aspecto de problema humano como en sus posibilidades para el juego escénico. La deriva hacia la comedia sentimental de diversión voluntariamente intrascendente no se efectúa del todo a causa de la pervivencia de la importancia del proceso psicológico, pero

éste no compensa la ligereza del empeño. De hecho, la crítica de la puesta en escena⁷ de la adaptación de la obra por Carlos de Batlle, con el título de Si yo quisiera..., a cargo de la "Cía. Lola Membrives" (Lara, 2-II-1926), se limitó a glosar la habilidad de la construcción y la gracia del diálogo, rasgos de una comedia agradable. Poco más se solía decir de cualquier otro producto boulevardier bien hecho. Aunque se llegaran a evocar los espíritus gentiles de Marivaux y Musset, como se hizo tras la representación en francés de la misma comedia durante una de las visitas de las Galas Karsenty (Alkázar, 28-IV-1931)...⁸

Parecida oscilación entre las exigencias más rigurosas del arte intimista y la atracción ejercida por la escena comercial puede encontrarse en Denys Amiel. El estreno en 1921 de su tragicomedia La Souriante Madame Beudet, escrita junto con André Obey, reveló al público una escritura modélica en cuanto a la ponderación del lenguaje y ambiente, cuyas características anunciaban los mejores desarrollos del intimismo. Desarrollada en un medio pequeñoburgués, el sufrimiento íntimo de una esposa que no se confiesa a sí misma el disgusto que siente por la vulgaridad que la rodea está sugerido por procedimientos indirectos, por la gestualidad y las palabras que dejan entrever más de lo que expresan. Pero no se trata de una reedición del tipo de Mme. Bovary. El redescubrimiento del amor que une al matrimonio sugiere la

nobleza sentimental de la sencillez cotidiana, de que ambos cónyuges se dan cuenta tras una peripecia cuyo carácter grotesco realza paradójicamente su emoción⁹.

Esta obra maestra en tono menor no suscitó, sin embargo, apenas atención crítica en Madrid, pese a haber sido estrenada en español y en la lengua original. La primera, con el título de La sonriente señora Beudet, fue representada por la "Cía. de Comedias Rivera-De Rosas" en el teatro Apolo, el 19 de diciembre de 1923, mientras que en francés fue representada durante la visita de las Galas Karsenty el 1 de mayo de 1929, en el Alkázar.

El relativo menosprecio de La Souriante Mme. Beudet contrasta con el número de recensiones que comentaron otras piezas de Denys Amiel más cercanas a los hábitos boulevardiers, aunque al mismo tiempo parecían servirse de una técnica que despertaba curiosidad, la del teatro del silencio. Junto con Jean-Jacques Bernard, más radical en su práctica, Amiel había secundado las teorías de Gaston Baty en contra del predominio de la palabra en la escena. Como ocurría ya en la obra protagonizada por los 'Beudet', los gestos, las pausas y la conversación caprichosa en torno a unos temas aparentemente no relacionados con el conflicto interior debían dar idea de éste de manera más sutil que la disección discursiva antes en boga.

El dechado de Sigmund Freud tuvo que ver en la idea de que la expresión sólo es signo de la oculta vida subyacente. El dramaturgo había de sumergirse para poder traducir en sus términos justos el movimiento real de los sentimientos. Amiel dio curso a esta concepción en el prefacio al primer tomo de su teatro¹⁰, un documento bien conocido a juzgar por las alusiones a él hechas por la crítica de Madrid. La cita fundamental fue repetida como epígrafe de Le Voyageur¹¹:

Penchés sur un texte comme sur un aquarium, nous devons voir tout ce qui se meut en dessous..., descend, zigzague, remonte à la surface de temps à autre - comme la promenade sous-marine de nos sentiments.

La primera obra representada en un teatro madrileño donde Amiel había querido plasmar este procedimiento tras su enunciación teórica fue Le Couple (1923), que la "Cía France-Ellys" estrenó el 2 de mayo de 1925, en la Princesa. Esa intención no parece haberse realizado ahí perfectamente. La comedia continúa siendo bastante explícita¹²: durante el segundo acto, los reproches de la mujer por la infidelidad del marido y el propósito de ella de pagarle con la misma moneda están verbalizados sin ambages; ni siquiera falta una suerte de raisonneur que describe casi científicamente los tormentos del hombre engañado. Sólo se atisba el silencio en un primer acto en que los esposos dan a entender las ganas de aventuras que sienten, y al final del tercero, mientras 'Robert' y

'Suzanne' conversan sobre banalidades que disimulan la angustia de su espera.

Los comentaristas del estreno¹³ insistieron sobre todo en lo que la obra tenía de convencionalismo decepcionante. Salvo la opinión de la justeza de palabra, "sin divagaciones ni retoricismos" (ABC), se destacó su normalidad respecto de la tradición francesa, sobre todo en un tema que, acercándose al vodevil (ABC, La Epoca y El Liberal), continuaba más bien la línea dramática de un Bataille, del que Amiel, a propósito, había sido secretario.

Tras el estreno de una pieza completamente boulevardière, L'Homme d'un soir (escrita junto con Charles Lafaurié, 1925), que Charlotte Lyssées puso en escena el 30 de abril de 1926, en el Fontalba, la siguiente obra característica de la manera de Amiel fue M. et Mme. Un Tel (1925), representada por primera vez en Madrid por las Galas Karsenty el 2 de mayo de 1928, también en el Fontalba. En esta comedia, el dramaturgo vuelve a los interiores burgueses de su mejor obra, pero los elementos de observación tragicómica de su mentalidad pasan a estilizarse en forma casi de alegoría, tal como indica el título. En cierto modo, se trata de una contraposición de la calidad humana de la pequeña burguesía tradicional, representada por 'M. Un Tel' ("bourgeois français moyen") frente a la frivolidad de la juventud de posguerra, encarnada en el deportivo y superficial 'Robert'. Tal contraste no está

exento de algún maniqueísmo de partida, del que se resiente la pieza en tanto se subordina a manifestar la bondad sin tacha de uno de sus términos, aunque la firma de Amiel pueda reconocerse en la delicadeza con que son tratados los sentimientos de los personajes, cuya expresión revela el pudor tan caro a la escuela del silencio, especialmente en el último acto, el del regreso y confesión del fracaso amoroso de 'Suzanne'.

Entre los valores de la obra también puede contarse la nitidez de su estructura, precisamente uno de los aspectos más elogiados en las recensiones¹⁴. Sin vehemencia, exteriorizando apenas el drama vivido, se iba descubriendo la hondura de las emociones y la misma sencillez de lenguaje y pausas incrementaba la intensidad (ABC, La Epoca, Heraldo de Madrid, Informaciones y El Sol), aunque también se pensó que la delgadez de la acción escamoteaba la obra (El Debate). Además, a lo largo de los actos parecía refinarse la fusión de "amargura y humorismo" (ABC) que dotaba de cartas de nobleza a los tintes grotescos con que había aparecido pintada en principio la figura del probo 'M. Un Tel' y, en menor medida, de los demás tipos (El Sol). La sentimentalidad desplegada eliminaba el ridículo en aras de la "moral burguesa" (La Epoca). En cuanto al estilo, si bien el diálogo ostentaba un lugar tal vez demasiado preeminente para las concepciones dramáticas del autor, eso no era óbice para que se viera en él

una gracia que evitaba el riesgo de pesadez (Heraldo de Madrid), y que recordaba por la coherencia y sutilidad de las réplicas a la imagen corriente de Porto-Riche (ABC).

El estreno de Le Voyageur por las Galas Karsenty (Alkázar, 1-V-1929) dio la oportunidad a la crítica de comentar la pieza que el mismo Amiel consideraba uno de los modelos de su teatro del silencio, en principio fuera del ámbito del boulevard. No hay que olvidar que esta obra permaneció inédita durante varios años hasta que Gaston Baty la representó en la escena de la Chimère el 2 de mayo de 1923, dentro de su programa de apoyo a un teatro renovador en el sentido del rechazo del teatro discursivo. Es cierto que los personajes conversan sin parar durante la única escena de que se compone Le Voyageur, e incluso la acción toda se resume en ese diálogo de la mujer y los dos amigos rivales por el amor de ella¹⁵, pero el dramaturgo se guarda de manifestar de manera explícita las tensiones. Temas anodinos de conversación (alusiones a la correspondencia, anécdotas de un viaje a Norteamérica, etc.) sirven para dibujar las alternativas de alejamiento o cercanía a la mujer, mientras que el movimiento en escena introduce matizaciones que orientan la comprensión hasta el punto de superar en su función significativa a los enunciados verbales, sobre todo en la escena final, prácticamente muda. La iluminación desempeña un papel complementario al subrayar simbólicamente la posición y la

expresión del rostro de los personajes¹⁶. Con ello, la pieza parece efectivamente una plasmación ejemplar del procedimiento del autor, llevado aquí más lejos que en sus demás obras dramáticas.

Incluso la vulgaridad del asunto contribuye a fijar la atención en el tratamiento, pues nada sobresaliente se puede considerar una reedición del triángulo -aunque sin matrimonio de por medio-, en un ámbito mundano lleno de los tópicos al uso, entre los que no falta la música de piano como fondo desencadenante de la sentimentalidad, desde Bataille hasta el mismo Jean Anouilh. La relación íntima con la dramaturgia de boulevard que suponen estos rasgos marcan los límites del experimentalismo de Amiel, cuyo interés por facilitar la asimilación de su técnica por el gran público no ofrece dudas¹⁷.

La crítica madrileña¹⁸ se ocupó sobre todo de los aspectos estilísticos y de construcción, como era de esperar por lo dicho arriba. Le Voyageur pareció una especie de prueba de la capacidad dramática del autor, quien había sorteado el lugar común argumental, gracias a la profundización en los caracteres, en un movimiento desde el interior a la superficie y al contrario que valía por la inexistencia de incidentes a la hora de escenificar el choque pasional (El Debate y La Voz). El "desafío callado" (El Sol) se manifestaba así eficazmente mediante las alusiones en seguida ahogadas que

animaban con sus chispas del tormento interno la conversación agradable, en un juego continuo de simulación (ABC, Heraldo de Madrid e Informaciones):

Amiel no necesita [...] dar expresión concreta a los sentimientos que se agitan en la subconsciencia, para revelarnos, en una palabra, en una frase banal, en un movimiento indomado, en una reflexión iniciada y no concluida, el sentido más hondo de las pasiones inconfesadas. (ABC).

Le Voyageur fue entendido, pues, como una lección de sobriedad expresiva, cuyo origen Melchor Fernández Almagro vio acertadamente en el cine. Esta "bandera blanca y negra del arte nuevo" (La Voz) había demostrado que los simples ademanes y gestos suplían una mudez que en 1929 estaba desapareciendo de las pantallas, tras dejar su semilla en el teatro.

Tras la representación de estas obras de Denys Amiel, todas ellas entre las más prestigiosas entonces de su producción, no es de extrañar que decepcionase su único estreno en castellano, unos días después de Le Voyageur. El 10 de mayo de 1929, la "Cía. Camila Quiroga" ofreció al público madrileño del Lara La Imagen, una adaptación no demasiado fiel de L'Image (1927) por Eduardo Marquina y Joaquín Guichot¹⁹, entre la indiferencia del público. La crítica no se mostró más entusiasta, pero el hecho de incluirse más decididamente en la coyuntura española, por razón de la lengua, debió de influir en el mayor número de recensiones²⁰.

La decepción se debió a la ausencia de rasgos del teatro del silencio, ya que La imagen pareció una comedia sentimental más de conversación boulevardière²¹, con unos diálogos que por su prolijidad en la exploración psicológica verbalizada recordaron a Bataille (ABC, El Debate, La Epoca, El Imparcial y La Voz). Otros críticos, sin citar la sombra peligrosa del maestro, no dejaron por ello de condenar un estilo lastrado de repeticiones, aclaramientos innecesarios -los cuales servían para preparar rectamente el desenlace, según Díez-Canedo (El Sol)-, y lirismo fácil de orden sobadamente sentimental (Heraldo de Madrid, El Imparcial, Informaciones y El Mundo). Aunque también cupo echarle la culpa a la traducción (La Epoca), esta vez el procedimiento dramático no alcanzaba a compensar la vulgaridad del tema, sino que éste se contagiaba a la expresión, todo lo cual contribuía a configurar lo que se tuvo por una obra muy francesa.

Independientemente del hecho de que ese adjetivo suscitara connotaciones positivas (El Liberal y El Socialista) o negativas (El Mundo), interesa por indicarnos en qué contexto se insertaba la pieza. La ambientación en un medio sin dificultades económicas, de parisino buen gusto, en el que se ventilaba un problema de amor más o menos tópico, sólo eran unos síntomas de su escasa originalidad respecto de la mayor parte de la producción teatral de su país en su género. Ni siquiera la libertad de acción de 'Francine', tan atrayente

por contraste con los hábitos españoles y que pudo constituir el máximo valor en La imagen (Heraldo de Madrid y El Sol), redimía a esta obra de la superficialidad de sus caracteres (Diario Universal) y de su apariencia de cosa manida, que una lectura moderna no hace sino corroborar.

Por otra parte, la cercanía en el tiempo del estreno de otras dos piezas en que también se había partido de la premisa de que es imposible hacer resucitar unos sentimientos sepultados en el pasado facilitó el enlace de La imagen con una especie de moda, con todo lo que ello implicaba de frivolidad artística. En efecto, durante la misma gira de las Galas Karsenty que había dado a conocer Le Voyageur se estrenaron otras dos variantes de aquel tema, a saber: Eusèbe (Alkázar, 2-V-1929), de Henri Duvernois, y Nous ne sommes plus des enfants (1927; Alkázar, 6-V-1929), de Léopold Marchand, un buen cultivador del teatro de boulevard que se acercó a veces al teatro intimista, como en esa pieza y en Durand, bijoutier (1929), estrenada también en Madrid por las Galas Karsenty (Alkázar, 3-V-1931), y que puede considerarse una secuela de M. et Mme. Un Tel, de Amiel. En cuanto a sus demás obras que llegaron a verse en la capital de España, corresponden al teatro de mera diversión, tales como Mi padre no es formal (Mon Gosse de père, 1925), cuyo estreno fue llevado a cabo por la "Cía. de Comedias Francisco Alarcón" en el Avenida el 5 de julio de 1928, y el vodevil La mujer del día (La Femme du

jour, escrita junto con Paul Armont, 1923), que representó la "Cía. Irene López Heredia" en el teatro Muñoz Seca el 9 de enero de 1932.

El representante más típico del teatro del silencio o de lo inexpreso es tal vez Jean-Jacques Bernard, a quien hemos citado como colaborador de Gaston Baty junto con Denys Amiel. Sin embargo, su personalidad dramática es muy diferente de la del autor de Le Voyageur. Bernard se mantuvo casi siempre fuera del ámbito del boulevard, a que su teatro no pertenece en rigor. Si lo he incluido aquí es por su cultivo de una línea de drama intimista que, en los demás dramaturgos de la corriente, mantuvo a duras penas su intención renovadora. Aun sin poder ser considerado un vanguardista propiamente dicho, ya que no acoge demasiadas novedades estructurales, Bernard no resulta menos un inconformista respecto de las costumbres dramáticas de su tiempo, ya que suele ajustar los temas tratados a la índole de la técnica elegida, y prefiere poner en escena historias escasas en lances en ambientes populares, huyendo por igual de la tentación del pintoresquismo como de la mundanidad epigramática del boulevard, peligros ambos que podrían haber conspirado contra la emoción callada que el dramaturgo se proponía despertar en los espectadores.

Al desnudar a sus tipos de las galas de la elegancia parisina, sin revestirlos por ello de una imagen folclórica -a diferencia de la por otra parte muy bien concebida Trilogie

Marseilleise, de Marcel Pagnol-, lo accesorio no obstaculiza la comunión del público con unos sentimientos cuya expresión pudorosa, tal vez la más apropiada en unos habitantes de pueblo poco inclinados a los discreteos psicológicos, parecía la más verosímil, y por lo tanto nunca una imposición de escuela literaria. Además, esta localización de las tramas significa un avance hacia un neorrealismo que triunfará años más tarde. El reflejo de la cotidianeidad no se subordina a proyecto alguno de investigación social previa y desde fuera, sino que obedece a una sintonía arraigada con un modo de vida, contemplado desde la identificación lírica allí donde otros encontrarán acicates para una solidaridad de orden político (cf. Seán O'Casey).

No obstante, hay que reconocer que Bernard se muestra relativamente tímido en su recurso a medios neorrealistas. En contraste con el equilibrio de motivos temáticos en Charles Vildrac, al menos en su obra Le Paquebot Tenacity (1920), autor a quien más puede asemejarse Jean-Jacques Bernard, el fondo ambiental se subordina en éste al desarrollo de un conflicto amoroso. De hecho, el amor desempeña en sus piezas un papel tan absolutamente preponderante como en la mayoría del teatro intimista de boulevard, aunque Bernard no se preocupe tanto de su análisis cuanto de su capacidad de movilización cordial, a lo que se suma el hecho de que no obvia la influencia de las condiciones sociales.

La revelación de la personalidad teatral de Bernard se produjo en los mismos años que Géraudy y Amiel daban a conocer sus mejores obras en las escenas comerciales parisienses, de las que aquél estuvo alejado significativamente en ese momento. Las dos piezas que asentaron su fama fueron estrenos por compañías de arte, en concreto los "Escholiers" para Le Feu qui reprend mal (Théâtre-Antoine, 9-VI-1921) y los "Compagnons de la Chimère" para Martine (Mathurins, 9-V-1922). Esta última, bajo la dirección de Gaston Baty, fue uno de los acontecimientos escénicos más importantes de la Francia de entreguerras por la perfección con que el espectáculo sacó partido de las posibilidades de sugestión del texto. Bernard no conseguiría posteriormente una resonancia parecida, ni siquiera con Nationale 6 (1935), cuya heroína 'Francine' recuerda a su ilustre predecesora de 1922.

La representación en Madrid de Le Feu qui reprend mal y de Martine hizo que Bernard fuese conocido precisamente por las producciones que le habían convertido en históricamente relevante. A pesar de ello, no se puede decir que las circunstancias de su recepción fueran óptimas. La ausencia de adaptaciones le marginó a un ámbito minoritario, del que emergió una serie de opiniones críticas generalmente positivas, aunque no siempre a la altura del nivel literario de las obras.

La primera de ellas en ser estrenada en Madrid fue Le Feu qui reprend mal, durante la serie de representaciones ofrecidas por la compañía liderada por Vera Sergine en la Princesa, el 24 de abril de 1923. La mayoría de los cronistas²² se refirió únicamente a las cualidades expresivas demostradas y apenas a al sentido de una fábula aparentemente sin pretensiones²³, si bien hubo alguna alusión al móvil del instinto de libertad (La Correspondencia de España) cuya atribución universal a la mujer parece restar sagacidad al comentario. En efecto, la atracción de 'Blanche' por el americano y la huida con él finalmente frustrada no parecen deberse tanto a una tendencia psicológica como al deseo finamente dado a entender por Bernard de escapar a la monotonía sin horizontes de la vida de un ama de casa rural. Desde ese punto de vista, no es irrelevante que la pieza sea uno de los primeros ejemplares del teatro de posguerra tan en boga en los años 20 en Francia. Los cambios sociales propiciados por el acontecimiento bélico incidieron en la erosión de los modelos tradicionales de comportamiento, entre otros el de la sumisión familiar de la mujer. Los celos de 'André', el soldado repatriado, ocultan el temor a perder un predominio que la esposa intuye como insoportable una vez que ha visto ampliarse sus perspectivas de futuro, encarnadas por el extranjero, cuya ausencia del escenario intensifica su valor de símbolo, evitando además que la pieza sea entendida

en primera instancia como una enésima variante triangular. La decisión de la mujer de quedarse con su marido responde a un nuevo equilibrio basado en el respeto del valor de la que había sufrido la espera angustiosa de la guerra sin romper la continuidad de las relaciones afectivas. Será justamente el recuerdo de la vida en común y de las penalidades el que evite una ruptura de la línea intrahistórica, dicho en términos unamunianos.

Esa conclusión no hace derivar Le Feu qui reprend mal hacia la obra de tesis por el rechazo del autor a cualquier manifestación discursiva que transmitiera un mensaje explícito. Todo se deduce de la acción y de las palabras por las que los personajes manifiestan espontáneamente sus sentimientos, sin pretender explicarlos, gracias a lo cual la interpretación de los sucesos no es inequívoca. De todos modos, la aplicación de la técnica de lo inexpreso no es completa en esta obra, al fin y al cabo primeriza. Aunque se elogió la expresión libre de violencias y de emoción artificial, justamente sobria ("la acción es verbo en sí misma y por sí misma. Esquemáticamente se expone y ampliamente se vive", según Heraldo de Madrid), algunos echaron de más ciertos pasajes, y así Enrique de Mesa vio en el final demasiada insistencia en la moraleja (La Correspondencia de España), mientras que Enrique Estévez-Ortega (La Tribuna) condenó sumariamente la presunta "verborrea inútil", extraña

opinión que tal vez pueda explicarse por su ataque en la misma reseña a las "pocas escenas". El crítico creería directamente relacionados como un principio general la escasez de peripecias y la prolijidad literaria del diálogo, algo que solía haber ocurrido en el teatro francés corriente hasta entonces, pero que Bernard estaba contribuyendo a modificar.

La confirmación de los valores dramáticos de la fórmula ensayada en Le Feu qui reprend mal no tardaría apenas un año en producirse, gracias a Martine. Pero, a diferencia de la primera, ésta tardaría bastantes años en ser estrenada en Madrid. Las Galas Karsenty la pusieron en la escena del Español el 30 de abril de 1930, esto es, cuando habían podido ser ya juzgadas las muestras principales del teatro intimista. Su novedad apareció entonces francamente limitada, por lo que en general se tendió a elogiar en términos imprecisos la pieza, cuyos valores no eran difíciles de percibir, y a repasar las teorías del autor de manera que el público dispusiese de un perfil dramático cuyo encasillamiento facilitaba la tarea.

Pese a las protestas de Bernard, el triunfo de Martine acuñó una imagen suya en la que pesaban sobre todo los aspectos meramente técnicos. Antes de la propia representación de su obra maestra en Madrid, un artículo²⁴ dedicado al conjunto de su producción resumió su importancia por la innovación formal aplicada a los moldes temáticos consagrados:

Flota sobre la obra de Jean-Jacques Bernard un exquisito pudor, que es su encanto y su fuerza, maravilloso halago estético de una inteligencia excepcionalmente sutil, que ha restituido al silencio toda la importancia que posee en el diálogo de la vida, con sus significaciones infinitas, a veces más reveladoras que la palabra misma, y con este elemento nuevo ha fortalecido el interés del drama por la colaboración del espectador que no escucha, sino que va estudiando, adivinando la trama interior y callada.

De forma análoga, la mayoría de los comentaristas del estreno²⁵ no precisaron las características específicas de Martine más allá de su fama de ejemplo conseguido. Entre otras, todos consideraron con admiración la habilidad con que el autor había expresado con sencillez suma una historia vulgar y escasa de incidentes²⁶. Esta era apenas la evolución esbozada de un corazón amante contenido con sufrimiento, de donde se desprendía una tristeza que bañaba toda la obra, intensificando su aire de poesía delicada (La Epoca), tanto más emocionante por su procedencia de la realidad (La Libertad), es decir, por articularse en torno a unos sentimientos de cuya autenticidad no se dudó: el rechazo de la retórica, sobre todo en el diálogo, parecía excluir correlativamente toda pose de efectismo falso. Sin embargo, este control de los ingredientes dramáticos no era menos una opción deliberadamente literaria. Martine se parecía a Le Feu qui reprend mal entre cosas por su "utilización de un leve tema para obtener de su tenue desarrollo un máximo de resonancia emocional" (La Voz). Se afirmaba ahí tácitamente

que la obra estaba al servicio de la fórmula y no al contrario, idea que sugerida también por José Alsina (La Nación) al escribir que las exigencias teóricas limitaban el diapasón de emociones a las más íntimas, con lo que se evitaba la "verborrea inútil y oscurecedora" de las grandes explosiones pasionales, pero también se reducía el papel de la literatura, en su sentido de realización de belleza estilística con todos los medios a su alcance.

El hecho de que difícilmente Martine habría podido conseguir la eficacia emocional tan verdaderamente cordial que los críticos habían destacado si únicamente fuese un producto de laboratorio creado como mera ilustración de unas concepciones previas, no parece haber constituido una interrogante, a pesar de que dos de los críticos se refirieron a algunos de los elementos que contribuyen a dotar la pieza de consistencia artística. Fernández Almagro se refirió a la perfección con que el desarrollo de la acción iba creando una atmósfera de calma rural que envolvía a las figuras como en una pintura de Jean-François Millet (La Voz). Díez-Canedo aludió rápidamente a la sensación de tiempo transcurrido conseguida gracias a la escenificación del paso de las estaciones (El Sol), pero no estudió las implicaciones de tal procedimiento, entre otras la de la adecuación de los personajes a los ritmos naturales, mediante los cuales se había ampliado singularmente la perspectiva desde la que el

espectador podía solidarizarse con la frustración sentimental de 'Martine'.

Además de la belleza misma de las pinceladas paisajísticas, tan poco frecuentes en el teatro de aquel tiempo (en Aimer, habían sido un recurso accesorio), la inexorabilidad de la Naturaleza indiferente se correspondía metafóricamente con la del amor, introduciendo una dimensión telúrica que se conjugaba con la observación de las causas humanas del fracaso de la protagonista (el desnivel sociocultural, por ejemplo), de modo que la expresión del sentimiento aparecía reforzada por connotaciones universales. La frustración de 'Martine' no es sino el equivalente de la decepción de las ilusiones por los imperativos ajenos a uno mismo, en primer lugar el del tiempo. La escasa acción de la obra avanza en un continuum del que sus cinco cuadros son fragmentos representativos que sugieren una cronología que se mide en relación a la vida y no tanto conforme a la teatralidad de una crisis. De ahí la pertinencia de la sustitución de los actos por una división más flexible, elemento estructural de vanguardia que no fue comentado por la crítica madrileña, a pesar del interés que solía despertar (v.i. Bernstein y Lenormand), tal vez porque su ajuste al contenido en Martine eliminaba cualquier extrañeza.

El dramaturgo de adscripción más discutible al teatro intimista es quizá Jean Sarment. Los presupuestos de su obra

difieren del realismo lírico de lo cotidiano que es común a los escritores hasta ahora vistos, puesto que Sarment no rehuía la literatura con mayúsculas, antes al contrario pareció querer seguir las huellas de los románticos, de Musset en primer lugar, y exaltó consecuentemente la figura de un héroe poético representativo no de una media social sino de un particular melancolía que adquiere visos de mal de siècle moderno por sus incursiones en el psicoanálisis. Sin embargo, la realización de esos propósitos se asemeja en sus resultados a los dramas intimistas más típicos. Así, Sarment recurre con frecuencia a unos personajes sencillos que se recrean en su sentimentalismo en ambientes que nada tienen de excepcionales, todo expresado con un lenguaje sobrio, a veces tributario de las virtudes del silencio²⁷. Además, su trayectoria dramática reproduce el modelo de los intimistas, desde unos comienzos de aplicación de su fórmula renovadora (por ejemplo, en La Couronne de carton, de 1920, y en Le Pêcheur d'ombres, de 1921) hasta la aceptación de amplias concesiones a los hábitos del boulevard.

Los espectadores madrileños pudieron hacerse cargo de tal evolución con unos pocos días de diferencia, ya que Sarment, también actor, visitó la capital de España con su compañía del 28 de abril al 3 de mayo de 1927, estrenando entonces cuatro piezas suyas. Esta visita del dramaturgo e intérprete estuvo

precedida de varios artículos dedicados a glosar su estatura dramática, en un tono en general laudatorio.

El prestigio internacional que lo señalaba como uno de los jóvenes más prometedores del panorama francés pudo influir en la atención de la prensa madrileña. Llegaron a citarse de hecho en un texto del ABC²⁸ las opiniones de Adriano Tilgher y John Palmer que situaban a Sarment entre aquellos que se planteaban el tema de la distinción de la realidad y la apariencia, creído en la época uno de los más característicos de las vanguardias, y que el dramaturgo habría tratado con las gracias de un diálogo flexible y armonioso heredado de Marivaux y Musset. Por su parte, Rafael Marquina²⁹ cifró la modernidad de Sarment en la tendencia a la introspección:

Dos características esenciales hallamos en este respecto en el teatro de Juan Sarment. [...] Una de esas características es el impulso lírico con que el rigor analista (a veces reiterativo y machacón en exceso, con que pierde vigor y lozanía) tiende a elevarse a síntesis humanas; y otra es -quizá con la única excepción de El pescador de sombras- a actuar sobre personas que pueden considerarse normales, no sobre casos de excepción o creados expresamente para el mecanismo de la obra.

Inmediatamente después, Marquina relacionó esta dramaturgia con la de otros que en Francia estaban haciendo nacer un nuevo arte de lo trágico cotidiano, velada alusión al drama de la intimidad.

La imagen de Sarment que ofrecieron estos ensayos era la de un vanguardista tibio, empeñado en avanzar en la tradición

nacional de psicologismo de las pasiones más que en la iconoclastia de la ruptura de moldes. Lo que demuestran inequívocamente sus obras podía deducirse también de las palabras del autor en una entrevista publicada por Informaciones³⁰, en la que rechazó algunas de las audacias contemporáneas más chocantes, como la imaginación surrealista o las nuevas funciones del director de escena:

- ¿Qué ideal persigue el moderno teatro francés? -
Le pregunto.

-No hay norma. Cada uno prosigue su ruta, desde luego huyendo del teatro naturalista, alejadísimo de nuestro temperamento, y que tiene su marco apropiado en Germania, en los países escandinavos, en cualquier parte menos en mi patria, donde, pese a todas las materialidades, no se logra anular el romanticismo.

- ¿Y la tendencia suprarrealista?

- A mi entender, el suprarrealismo es una palabra tan sólo. El teatro ha sido, y seguirá siendo siempre, fantasía y acción; lo que ahora se nos da como novedad, llamándolo suprarrealismo, es ya muy viejo. Fue usado por los clásicos. [...]

- En una reciente conferencia, Zimmer, coincidiendo con nuestro Azorín, ha sostenido que en el teatro la luz tiene más importancia que el gesto y el director artístico tanta como el autor.

- Todo eso me parece una broma.

El tradicionalismo de fondo de Sarment sería cada vez más evidente según iba alicortando sus impulsos renovadores. Entre las piezas presentadas en Madrid, por ejemplo, tres pueden calificarse de directamente boulevardières. La primera fue Les plus beaux yeux du monde (1925; Fontalba, 28-IV-1927), donde el afán de hacer patente la grandeza de alma de 'Napoléon', el romántico personaje derrotado pero triunfante moralmente que

Sarment mima en la perspectiva de encarnarlo como actor, lleva la pieza por derroteros patéticos³¹ que, pese a la ponderación expresiva, cabe calificar de ranciamente melodramáticos, con un recurso a la ceguera de la mujer para conmover al público por medio de la actitud opuesta de manera maniquea del marido y del abnegado amante en espíritu 'Napoléon'.

Aun dentro de la línea de respeto que impuso la fama de su autor, la crítica madrileña³² no ocultó la decepción que le produjo la escasa novedad de la comedia. Ciertamente podía apreciarse la búsqueda de la fuerza emocional tan en boga del desajuste entre los anhelos y la realidad ("los dos polos de la imagen insatisfecha y el recuerdo consolador de lo imaginado", según acertada frase de La Epoca), teñido esto de un leve pirandelismo (ABC, La Libertad, La Nación y El Sol), pero parecía innegable que era más bien una comedia de análisis psicológico tradicional a la manera de Bataille, en que se combinaban la lentitud de una andadura que se detenía indiscriminadamente en todos los matices expresados con una exhaustividad fatigosa. Todos los comentaristas se manifestaron de acuerdo en esta impresión, aunque alguno la suavizara mediante la alusión a los contrastes introducidos de vez en cuando por la ironía y al aire poético (ABC) que conllevaba, pese a todo, el agudo sentimiento de nostalgia omnipresente en Les plus beaux yeux du monde.

La segunda obra estrenada fue Madelon (Fontalba, 29-IV-1927), también de 1925, la cual es en cierto modo gemela de la anterior, pues la protagonista parece un equivalente femenino de 'Napoléon'. No obstante, existen diferencias acusadas. En Madelon desaparece casi toda la tonalidad poética de Les plus beaux yeux..., en favor de una agilidad elegante de comedia comercial libre de excesos sentimentales, excepto en un lacrimoso cuarto acto³³. La críticos³⁴ señalaron su relación con Bataille (La Nación y La Voz) y denunciaron unánimemente el convencionalismo³⁵ de la difusa melancolía sentimental en torno a un personaje de mujer, el de 'Madeleine-Madelon', que podía haber sido el acierto mayor de la comedia si el autor no hubiera manipulado los datos para mostrarla bajo la luz más favorecedora, en el momento en que la otrora fácil otorgadora de sus encantos se ha enamorado sinceramente (El Sol) de alguien cuyo egoísmo resalta la generosidad de la mujer mediante una contraposición demasiado neta (Diario Universal).

Teniendo en cuenta sólo estas piezas, y la considerada por los críticos como todavía más floja As-tu du coeur? (Fontalba, 3-V-1927), se entiende la sentencia fallada por el cronista de El Liberal: "Se excluye toda posibilidad de clasificar a este joven comediógrafo entre los escritores de vanguardia". La prueba del escenario había disipado las expectativas del principio hasta el punto que la obra que se

suele tener por su gran acierto, Le Pêcheur d'ombres (Fontalba, 1-V-1927), fue comentada con brevedad y escasa indulgencia³⁶, quizá también por el cansancio de ver tantas obras seguidas del mismo autor (El Imparcial). A pesar de ello, fue colocada en una posición relativa de excelencia por razón de su dominio de la construcción. Lo episódico se había insertado en una trama³⁷ desarrollada con agilidad (La Epoca y El Imparcial), a lo que se sumaba el poder de impresión determinado por los simbolismos y, sobre todo, por la riqueza de motivos psicológicos del personaje del perturbado 'Jean', el cual proyecta a la obra entera las alternativas de su juego entre lo sombrío y lo iluminado (ABC y La Voz). Desgraciadamente, su calidad parecía verse limitada al confrontarse con un hermano traidor que parecía salido de cualquier melodrama (ABC, Diario Universal y El Liberal), lo que dio pábulo a la sospecha de que el loco fuera un recurso teatral igualmente expeditivo (La Voz).

Si esto fuera así, difícilmente la pieza habría suscitado el consenso elogioso de la crítica europea. Todos los tipos de Le Pêcheur d'ombres son muestras de una humanidad plausible, con sentimientos contradictorios unificados por el dolor universal de su frustración: 'René' quiere sinceramente a su hermano, pero lo engaña para conseguir a 'Nelly', que representa la posibilidad de dar un sentido a su existencia gris; ella aparece siempre como una persona incapacitada para

amar hasta que 'Jean' la conmueve con su lógica extraña, pero llena de vida auténtica, y éste ilustra con su estado la fragilidad de unos lazos entre uno mismo y los otros de los que depende el ser feliz. La melancolía que se deduce naturalmente de la observación de estos seres excluye la complacencia sentimental, pues la emoción de la obra se basa más bien en la sencillez con que los personajes integran sus vivencias en la cotidianeidad, sin descartar a 'Jean', cuya demencia no toma la forma de una extravagancia morbosa sino de una perspectiva ingenua y clara de lo que le rodea, destacando el recurso simbólico a la pesca de las ombres³⁸, tanto más eficaz por cuanto es prácticamente único.

La sobriedad expresiva de la pieza, junto con su poesía del reflejo solidario del sufrimiento, la sitúan al lado de las mejores obras intimistas, movimiento que redescubrió los valores de la contención y de un realismo independiente del caso, sino atento más bien a extraer la esencia lírica del ambiente y personajes representados, al menos en los ejemplos en que los autores no se rindieron incondicionalmente al boulevard en serie...

2.2.1.3.2. ENTRE EL NATURALISMO Y EL EXISTENCIALISMO:

Si puede considerarse a Bataille una especie de precursor de la vertiente intimista del boulevard dramático, especialmente por su tendencia -casi siempre abortada- al lirismo, otra de las modalidades que se inscriben en la renovación desde dentro del teatro comercial no cómico puede tener como referente a Henry Bernstein, y no sólo por el hecho perogrullesco de que dicho dramaturgo sea uno de sus representantes principales en los años veinte, después de haber sido un dechado en su primera época de la vertiente antropológicamente pesimista del Naturalismo.

Aunque sus procedimientos técnicos desbordaran la observación objetiva de los casos, aludí en su momento a que la visión bernsteiniana de los seres humanos coincidía con la del Zola teórico en el rechazo del idealismo y en la voluntad de desvelar las vilezas ocultas, tarea que solía conducir a conclusiones desoladoras. Sin embargo, la limitación de orden metafísico que suponía el tributo al enfoque positivista impidió a menudo que la concepción del hombre ahí implícita adquiriese representatividad más allá del conflicto particular puesto en escena, con la consecuencia de que la obra derivase hacia la mera organización mecánica de un suceso dirigido a impresionar al público.

La evolución de Bernstein le permitiría imbuir una complejidad de sentidos menos unidimensional en las piezas posteriores a la Gran Guerra, con lo que se situará en el camino del existencialismo, entendido éste en su versión teatral específica de los años cuarenta, no en su significado más extenso, y siempre en el marco del boulevard. Así, no parecen cualitativamente heterogéneas la empresa del Jean Anouilh noir y grinçante, y la de un Bernstein o un André-Paul Antoine mostrando una humanidad cuyas taras parecían esenciales, por lo que quedaba excluido todo didactismo, además de toda pretensión de una objetividad desde fuera que había de cuestionar la universalidad del dibujo.

Tampoco hubo lugar para una participación afectiva. Al contrario que en el teatro intimista, con frecuencia no más esperanzado, se rechazó cualquier delectación sentimental que rebajara la dureza del ejemplo. Los espectadores se veían confrontados con unos personajes ante los que no se sentía solidaridad sino como una sacudida de la conciencia, el reconocimiento en fin de la propia e irremediable inanidad ética gracias al espejo simbólico del teatro.

La expresión dramática de tal mensaje no solía ser uniforme, pero se suele coincidir en la aceptación y desarrollo de la herencia del drama burgués de preguerra, tanto en los aspectos temáticos como en los formales. Así, continúa el predominio del motivo amoroso y matrimonial en una

ambientación contemporánea, con unos personajes de clase media que hablan en una prosa escasa en figuras retóricas, predominantemente funcional y denotativa. A esta base se añaden en ocasiones recursos nuevos que tienden a conferir a la acción un espesor espaciotemporal novelesco o cinematográfico, aumentando así las posibilidades de la mostración ilusionista ligada a la tradición del realismo, lo cual puede tomarse como criterio distintivo fundamental de esta corriente junto con la índole bastante homogénea de lo mostrado.

Esos dos rasgos están ya presentes en la pieza que marcó el verdadero inicio de la segunda época bernsteniana, a pesar de su cercanía aparente a las premisas intimistas. La Galerie des glaces (1924) podía evocar, en efecto, ciertas obras de esa corriente por la parquedad de la acción externa y el protagonismo de los estados de ánimo. Incluso el freudismo templado de que hace gala puede relacionarse con el Sarment de Le Pêcheur d'ombres. Sin embargo, las disimilitudes no son menos importantes. A Bernstein no le interesa tanto sugerir el sufrimiento de un alma como exponerlo con penetración lancinante, desde dentro hacia afuera, en un giro de ciento ochenta grados con respecto a su producción anterior, en la cual eran los acontecimientos los que determinaban las reacciones y no a la inversa, como ocurre justamente en La Galerie des glaces³⁹.

Con ocasión de su estreno por la "Cía. Jean Sarment" (Fontalba, 1-V-1927), la crítica madrileña⁴⁰ rindió justicia a este cambio que otorgaba profundidad singular a la fábula, de modo que a las viejas reservas hacia Bernstein sucedieron unos elogios basados en un discernimiento casi siempre agudo de las características de la pieza. Con la reserva de La Libertad a la insistencia en un único rasgo, se destacó de forma unánime la riqueza de planos psicológicos interiores que se iban desvelando con naturalidad emocionada, sin concesión alguna al efectismo ni a la mera narración de estados de ánimo, antes bien subordinando el movimiento escénico a la expresión del tipo.

La figura del patológicamente inseguro 'Charles' determinaba desde su paranoia el desarrollo de una acción que valía sobre todo por la creación de una atmósfera pasional. En vez de someter el personaje al simple análisis de su carácter presuntamente anómalo, como creyó en parte el crítico de El Debate, Bernstein había logrado dar al horror de la derrota a manos de sí mismo un sentido de la vida interior que destilaba un patetismo amargo (ABC), lleno de un "peso dolorido de humanidad" (El Imparcial) que superaba la anécdota (La Voz) para integrarse en una verdad que no es la ordinaria, sino la poética, la simbólica incluso (La Voz), a la cual convenía ese final abierto que no culminaba ilusoriamente el conflicto,

sino que respondía al misterio de la personalidad hecho sensible por medio de una acción compacta (El Sol).

En cierto modo, se trataba de una apertura a una dimensión metafísica que estaba apareciendo como uno de los resortes fundamentales de la nueva literatura dramática (La Epoca), en la que el drama de las almas reflejaba el malestar del hombre contemporáneo ante el mundo percibido cada vez como más ajeno. Desde este punto de vista, la modernidad de este Bernstein era evidente, no faltando quien mencionase las semejanzas de ésta con una obra vanguardista como Jean le Maufranc, de Jules Romain (La Voz), parecido que se ha de entender sobre todo como una comunidad de espíritu. Al fin y al cabo, Bernstein no había abandonado aún las pretensiones de realidad en favor de una reestructuración de los elementos teatrales que diese cuenta en sí misma del trastorno filosófico subyacente, sino que había suprimido, por el contrario, todo aquello que pudiera restar nitidez a su propósito de ofrecer una muestra de aquella angustia fundamental.

La gran homogeneidad que presentan los comentarios del estreno ilustra la claridad conseguida, que se extiende a un lenguaje sobrio pero no seco, ajustado a la profundidad de las vivencias en escena. Son éstas probablemente las que sitúan a La Galerie des glaces entre las mejores piezas de Bernstein, aun si no se la considera su obra maestra, como la vio Enrique

Díez-Canedo (El Sol). En todo caso, Bernstein demostró con ella que sabía cómo incorporar nuevos territorios al ya dilatado imperio del boulevard, renovándose él mismo al tiempo.

La siguiente obra de Bernstein estrenada en Madrid, por las Galas Karsenty (Alkázar, 3-V-1929) pareció un paso atrás, un compromiso entre la vieja y la nueva manera, incluso si el autor había continuado explorando los mundos interiores de sus personajes. 'Félix', el personaje que da nombre a la obra fue considerado una especie de renacimiento de los luchadores de la primera etapa, 'Samson' por ejemplo (La Libertad), que pretendían imponer sus pasiones en un medio de materialismo agresivo dominado por el sexo y el dinero. En Félix (1926), también la fuerza de los instintos determinaba unas actuaciones vehementes en el marco de una construcción que no le temía a los efectismos, aunque éstos a menudo estuvieran justificados por las situaciones⁴¹ (El Sol).

La crítica⁴² coincidió en esa apreciación, pero también afirmó en general que la pieza revelaba una "tendencia a la espiritualidad" y un "más hondo estudio psicológico", rasgos en que José de la Cueva sintetizó lo diferencial del Bernstein reciente respecto del pasado (Informaciones). Dicho espiritualismo no era el tradicional, por lo que parece desencaminada la opinión de que hubiese artificio en el deseo de obtener algo digno de una materia que no lo era (El

Debate): Bernstein no parte de un planteamiento idealista. La inquietud de los personajes de Félix no se refiere a unas concepciones morales sino a la índole de su interior, cuyos debates oscuros el dramaturgo había intentado iluminar sin desvirtuarlos (El Imparcial y El Sol) a través de los matices que las peripecias iban imprimiendo (La Voz), hasta llegar a los estratos más íntimos, allí donde las motivaciones individuales se encuentran en cierto modo con las de la humanidad. De ahí la posibilidad de interpretar la derrota del protagonista en la clave simbólica de su correspondencia con la búsqueda mutua de los sexos (El Sol), igualmente problemática.

Puede ser significativo al respecto que el carácter de 'Félix' fuera construyéndose a partir de su confrontación con la amante (El Sol y La Voz), pero existe también un momento que resulta sintomático a la hora de conferir al estado emocional de la pareja un alcance humano representativo. La escena del acto final, en que un apagón corta la discusión de los protagonistas dejándolos en un desamparo del que pretender huir buscándose a tientas, es una metáfora escénica de fuerza singular. Más allá de la posible evocación maeterlinckiana (ABC), Bernstein se sirvió del moderno recurso de la luminotecnia para conseguir una poesía independiente del lenguaje articulado situada en el ámbito del inconsciente (El Mundo).

La centralidad semántica de dicha escena no anulaba, sin embargo, el predominio del diálogo revelador propio de esta segunda etapa bernsteiniana. Al contrario, la prolijidad textual fue aceptada por la riqueza de lo que se quería expresar, nada menos que seres humanos en su complejidad viva, carne y sangre vueltas palabra (Heraldo de Madrid y El Liberal), una palabra caracterizada por un fuerte coloquialismo intensificador de la ilusión realista.

Sin embargo, no pareció que Bernstein hubiese acertado a sostener siempre aquel nivel de verdad humana, tan alto en pasajes como el del apagón o el primer acto en conjunto, muy elogiado (Heraldo de Madrid, Informaciones y El Liberal). Algunos críticos denunciaron la indeterminación básica de los personajes (ABC y Heraldo de Madrid), reflejo de la desigualdad misma de los actos, unos más convencionales que otros, especialmente el segundo, que se basa sobre todo en un conflicto financiero en principio ajeno a la línea argumental. Tal vez el afán de recoger en aspectos diversos la lucha existencial del protagonista restó concentración al tema fundamental de la comunicación fracasada entre los amantes. La amplitud de la perspectiva rebajó la densidad de expresión del conflicto, que se diluía en una organización dramática que otorgaba importancia similar a todos sus componentes.

El empleo de ~~una~~ técnica más flexible, casi cinematográfica, permitirá a Bernstein conciliar amplitud de

horizontes y solidez de una construcción ceñida en Mélo, la siguiente obra de Bernstein representada por Galas Karsenty en Madrid (Español, 29-IV-1930), que trataremos, sin embargo, después de Le Venin (1927), estrenada también por la compañía dirigida por Karsenty casi un año después (Alkazar, 2-V-1931), con el fin de conservar el orden original, y también porque ésta puede considerarse un compromiso análogo al de Félix. Por otra parte, noticias del estreno parisino de Le Venin llegaron sin gran dilación, permitiendo una recepción indirecta temprana. Un artículo publicado en La Esfera⁴³ comentó ampliamente su éxito y aventuró un primer análisis. La situación de partida -la rivalidad del amor legítimo y el sensual en el corazón de un hombre- no se distinguía por su novedad, pero sí destacaba por la intensidad con que aparecían tratados los sentimientos gracias al procedimiento empleado:

Bernstein llega en la obra a lo más hondo de la emoción, y aun para lograrlo, en un verdadero alarde, desequilibra los medios teatrales de acción y expresión, entregándose por entero a uno de ellos, al que cree que le ha de ser más útil para lo que busca. En efecto, apenas si en el transcurso de los tres actos hay un momento de acción. El tipo central de la producción, de firme trazo, es la obra entera, y en el proceso psicológico de su alma están contenidos todos sus valores. La concepción más parece de novela que de obra teatral, ¡y, sin embargo, qué bella y qué bien lograda!

La crítica del estreno madrileño⁴⁴ no acogió la sugestión de la hibridez novelesca que podía caracterizar a Le Venin, pieza en la que ciertamente domina una delectación en

el desvelamiento del alma de los personajes que disminuye las peripecias a un mínimo⁴⁵, de acuerdo con el modelo de la novela psicológica de confesión. Sólo Manuel Machado vio en la sobriedad de la acción externa la posibilidad cumplida de una profundización en las almas superior a la existente en otras obras del dramaturgo (La Libertad), opinión refutada por Antonio Espina, quien no apreció en "la sencillez llevada al extremo de aparentar pobreza en muchas ocasiones" más que un nuevo alarde de habilidad técnica en el tratamiento de un asunto de teatro psicológico de fórmula ya vetusta en el teatro francés y en la propia producción bernsteniana (Crisol), en cuya trayectoria fue estudiada por muchos de los demás cronistas, que también enfocaron la estructura de Le Venin desde presupuestos estrictamente dramáticos.

Según ellos, el diálogo agrisulce entre los dos amantes que constituye todo el acto segundo no era sino la típica gran escena que Bernstein había solido privilegiar en su primera etapa con desequilibrio de la coherencia artística del conjunto. De acuerdo con esta línea de interpretación, aunque algunos opinaron que proporcionaban a la pieza antecedentes y consecuencias de valor (Informaciones y El Sol), se afirmó en general (ABC, La Epoca, El Imparcial, Informaciones y La Voz) que el primer acto sólo era una preparación del segundo, mientras que el tercero era una conclusión débil para una lucha interior que Bernstein daba a entender, pese a todo,

como irresoluble. Por el contrario, aquel segundo acto fue elogiado unánimemente por la concentración enérgica de las líneas de fuerza de la obra en un duelo en que Bernstein había conseguido sintetizar los variados y contradictorios matices de una pasión devoradora, desde la felicidad de la unión hasta el tormento de los celos, en una fluctuación continua de sentimientos exaltados cuya expresión a través de un diálogo animado y escuetamente preciso (La Epoca, Heraldo de Madrid y El Imparcial) denotaba una fusión paralela de violencia efectiva de construcción y penetración analítica que se reforzaban mutuamente. La misma firmeza del trazo pareció así incrementar la verosimilitud y hondura psicológicas de un personaje central, 'Gabriel', en principio artificioso (Informaciones, La Nación y El Sol).

El dramaturgo había aunado en ese momento feliz las cualidades más sobresalientes de sus dos etapas. Si la exploración de una personalidad morbosa podía remitir al Naturalismo -en su bernsteiniana vertiente expresionista (ABC), predominante en la pieza según Fernández Almagro (La Voz)-, tal como sugirieron la definición del acto segundo como "novela naturalista de la pasión turbia" (La Epoca) o "caso clínico" (El Liberal) y las reminiscencias de Becque, Porto-Riche, Curel y otros (El Imparcial), el conflicto no se relacionaba menos con una inquietud existencial más moderna. El patetismo de las alternativas pasionales del protagonista

recordó la indecisión paralela del personaje central de La Galerie des glaces (La Nación), alegorizada en cierto modo en Le Venin por el desdoblamiento de ambiente y femenina piedra de toque: esposa-amor encauzado versus amante-amor sin control y por ello destructivo (El Imparcial y El Sol). De oposición tal había quedado excluido cualquier maniqueísmo gracias al hecho de que la batalla no era exterior, sino que se producía en el campo de un ser humano sujeto a impulsos cuyo valor para su persona no alcanzaba a discernir (o hacer realidad) sino problemáticamente. Al fin y al cabo, se trataba de una pregunta bien fundada y no de una demostración, pese a la relativa caída en moraleja del último acto de Le Venin...

La complejidad de visión implícita en lo expuesto hasta ahora contribuirá tal vez a sugerir la inexactitud de cualquier clasificación de estas piezas de Bernstein en el género melodramático, por definición nítido en la caracterización sumaria y típica de sus personajes. Razones similares aconsejan no precipitarse a la hora de acercarnos a una obra con título tan expresivo como Mélo, cuyo estreno madrileño en francés ya mencionamos arriba. En efecto, si puede resultar tentador interpretar de acuerdo con dicha clave genérica una obra que ostenta una gran riqueza de motivos tomados de tal fuente, desde la búsqueda de lo patético por medio del sufrimiento de un personaje principal connotado positivamente hasta el extenso empleo de la música para

subrayar los momentos sentimentales (recuérdese la etimología de melodrama), y si es cierto también que no nos encontramos ante un tratamiento irónico, no por ello Bernstein había renunciado a conferir a sus criaturas una variedad de impulsos que liga esta obra con las demás de su segunda etapa, además de intentar una renovación técnica que lo acercaba de paso a las inquietudes vanguardistas.

Siendo el cine uno de los grandes intereses de los artistas jóvenes de los años 20, la apariencia cinematográfica de Mélo había de parecer muy actual, independientemente de su posible mayor atractivo para un público cada vez más influido por los modelos narrativos del nuevo arte. La estructuración de la pieza en cuadros, los saltos espaciotemporales -todavía respetando la linealidad- para evitar los tiempos muertos de las transiciones, el empleo mismo de las escenas mudas o casi mudas que lo separan del posible modelo entonces famoso de Henri-René Lenormand, suponen una introducción en el drama de recursos propios de un medio distinto que, sin embargo, no resta protagonismo al texto. El conocimiento de los personajes llega sobre todo por vías verbales, aumentando incluso la extensión de los pasajes de narración, lo cual contribuye a la particular morosidad de la pieza, cuya tendencia a mostrar más estados de ánimo que acciones se opone al dinamismo del melodrama y del cine de consumo⁴⁶.

Teatro novelesco tanto como cinematográfico, Mélo respondía a una fusión no muy corriente aún en el teatro comercial que fue estudiada por algunos cronistas del estreno⁴⁷ que superaron el prejuicio de la aparente adscripción de la pieza a un género poco prestigioso, dominante en algunos de ellos (Heraldo de Madrid, Informaciones y El Sol) y que se sumaba a la idea de un Bernstein siempre igual al antiguo autor frénétique (La Voz), a pesar de que éstos también reconocieran su limpieza de factura y su cuidado en la expresión de emociones⁴⁸.

De los elementos de renovación sorprendidos en la pieza, unos recibieron más atención que otros. Como era de esperar, lo cinematográfico fue lo más citado, aunque se prefirió ligar Mélo a antecedentes propiamente dramáticos. Además del de Benavente de Vidas cruzadas (1929), el nombre de Lenormand apareció de manera explícita (ABC) o implícita al negarse que el procedimiento de los cuadros y los atisbos de psicoanálisis (en la escena final, según La Epoca) rompieran el esencial realismo de Mélo (El Liberal), en contra del reproche de fragmentarismo que se hizo al autor de Les Ratés y que fue repetido en esta ocasión en relación a Bernstein únicamente por José de la Cueva (Informaciones).

Ese realismo es el de la comedia psicológica entendida como el resultado del análisis de unos tipos por medio de la dramatización de un proceso emocional completo y verosímil, es

decir, lo que parecía haber realizado el autor con una maestría no contestada. Incluso si algún momento pareció melodramático, como el del envenenamiento, o si la misma protagonista tenía rasgos de mujer fatal (ABC e Informaciones), pesó más la observación de los antecedentes pasionales y de sus consecuencias, tal como se se revelaban sobre todo en una última escena donde lo sentimental se enriquecía de los matices de la diferente manera de sentir de los dos hombres ligados a 'Romaine' (La Nación).

El relieve consiguiente de la descripción psicológica no se veía puesto en cuestión por la heterogeneidad de técnicas empleadas, sino más bien al contrario (Diario Universal y La Esfera). La música venía a subrayar el movimiento análogo a una melodía de las alternativas emocionales en escena (La Epoca y El Liberal), contribuyendo a su gradación armónica a lo largo del tiempo, ciertamente una de las características más interesantes de la obra (La Voz). A eso se añadía que la sucesión de cuadros confería a Mélo una amplitud novelesca (en el original, Bernstein la había denominado roman dramatique) que favorecía la exposición de las almas en su medio, aunque el dramaturgo pareció haber desconfiado de su intento e incurrido en reiteración y verbosidad en algunos cuadros (El Imparcial y El Liberal). Este predominio de la palabra no disgustó a todos. Unos días después del estreno, Felipe Sassone⁴⁹ defendió desde su sensibilidad de autor dramático

el desenvolvimiento de la acción en Mélo por medio de la palabra, las "galas literarias" que separaban también la obra del melodrama.

Un aspecto no abordado en las recensiones de Mélo, pero sí en el artículo de Sassone y antes en otro de Manuel Bueno⁵⁰ que atacaba la libertad amorosa de la mujer moderna, una de cuyas representantes podía ser para él la 'Romaine' bernsteniana, fue el de la dificultad de representar en castellano una obra en la que las debilidades morales aparecían reflejadas con cierta complacencia sentimental que contrastaba con la crudeza de las primeras obras del autor. Según Sassone:

A la brutalidad de antaño mezclábase ahora, para dulcificarla, un aroma sentimental, un, por llamarlo así, romanticismo sensual, o una sensualidad romántica -da lo mismo-, que, aunque a veces toque, sin pasarlos, los límites de la cursilería, es profundamente humana, no exenta de poesía.

Sin embargo, Mélo fue la única pieza de la segunda etapa de Bernstein que llegó a ser representada en español. El 20 de abril de 1934, la "Cía. Díaz Artigas-Collado" estrenó en el Cómico su traducción por Magda Donato, con el título casi idéntico de Melo, y escenografía de Salvador Bartolozzi que fue muy elogiada, especialmente por su pintura de un puente verdinoso desde el que se suicidaba la protagonista (acto II, cuadro V). Por el contrario, el texto no fue tratado con benevolencia⁵¹.

Aparte de las razones morales que adujeron algunos críticos para condenarla, según habían previsto Manuel Bueno y Felipe Sassone, como era sobre todo el que el autor hubiese querido suscitar simpatía o por lo menos dignificar unos comportamientos al parecer viciosos (El Debate y La Nación), destaca el hecho de que no se abordase apenas la complejidad estructural de la pieza, salvo alguna alusión aislada a su carácter de intento de batir al cine con sus propias armas (La Voz) o la eficacia de los cuadros para expresar almas de una manera actual (El Liberal), sino que se repitieran unos tópicos que la mayoría de las recensiones del estreno en francés ya habían dejado de lado. Por ejemplo, la acusación de efectismo se repitió combinada con la de haber hecho un simple melodrama. Incluso cuando se le elogiaba por ello⁵², la pieza parecía muy representativa del viejo Bernstein debido a su atención a la acción violenta por medio del careo de unos personajes con otros como fuerzas dramáticas desnudas desatadas, cuya inconsistencia no estorbaba su funcionalidad (Ahora), demasiado fácil para Juan Chabás (Luz), quien echó de menos unos caracteres heroicos, no movidos sólo por unos instintos primarios y presentados de un modo elemental, pero rebuscado (también Informaciones), además de esquemático (El Liberal), es decir, como en el folletín.

Las alusiones a dicho subgénero narrativo fueron frecuentes, tal vez porque la traductora había subtitulado

abusivamente la pieza de "folletín escénico", y esto orientó la recepción hacia un menosprecio de las posibilidades de análisis psicológico desplegadas por el autor. No había por qué exigir una problematicidad excesiva a unos caracteres folletinescos (La Nación), por definición unidimensionales, como pareció una 'Romana' obsesionada por su preocupación amorosa (Ahora). Esta simplicidad presunta de los personajes no menoscabó la impresión de que el dramaturgo se había propuesto, pese a todo, un estudio pasional en la descendencia de una tradición de psicologismo a la francesa ya en proceso de degeneración (El Debate y El Sol). El crítico de ABC retomó la idea predominante con ocasión del estreno de Mélo al afirmar que "la fuerza de la intriga y la complejidad de la acción ceden al análisis de los caracteres y al proceso psicológico de los personajes", a pesar del efectismo de los cuadros.

La ya proverbial habilidad constructiva de Bernstein tampoco se libró de juicios restrictivos. Además de tocadas de un esquematismo elemental de folletín, las distintas escenas perecieron muy desiguales, aunque no todos coincidieron en señalar los mismos ejemplos: el cuadro mudo del cementerio pareció deleznable (Heraldo de Madrid) y hábil (La Nación) a la vez. En cuanto al encuentro final de los dos hombres, tan elogiado en la representación francesa, encontró un nuevo y solitario defensor en Fernández Almagro, para quien su

emotividad certera constituía la principal razón de la calidad literaria de la obra (El Sol).

Podría pensarse que el acierto concentrado en tal escena había sido rebajado en la traducción, en tanto Magda Donato había seguido con fidelidad relativa el texto original⁵³ excepto en dos pasajes en que la extensión original quedó reducida drásticamente: la narración de un desengaño amoroso de 'Marcelo' en el primer cuadro del primer acto y aquella conversación entre él y 'Pedro' en el último cuadro. Sin embargo, los cortes efectuados fueron hechos con tal habilidad que nos encontramos más bien ante una síntesis de los elementos esenciales que ante una mutilación desfiguradora. No se debe, por tanto, atribuir a la firmante de la versión ninguna responsabilidad de las diferencias en cuanto a la valoración crítica de la pieza bernsteiniana tras su doble estreno madrileño, sobre todo después de que los críticos reconocieran en general la pulcritud de su versión.

Las razones de las divergencias parecen partir más bien del variable deseo de aceptar como artísticamente aceptable el intento de dignificar una forma escasamente prestigiosa por parte de un dramaturgo que ya se encontraba en una ambigua situación de partida, entre los condicionamientos de su fama y la dificultad de convencer de la firmeza de su renovación dramática. Desde nuestra perspectiva, alejada en el tiempo, tal vez nos sentimos más libres para abordar Mélo sin aquellos

prejuicios y reconocer el encanto mismo de sus préstamos melodramáticos. Además de exhibir una galería de personajes conmovedores por su debilidad ante los propios impulsos que encontramos en esta pieza como en las demás de la segunda etapa bernsteniana, aunque tal vez con menos monotonía aquí en su exposición por la variedad de recursos empleados y el mayor movimiento argumental, cabe entender Mélo como una especie de testimonio nostálgico, como "el perfecto melodrama representativo de una época pretérita", pero en ningún caso como algo "surané" [sic] (Heraldo de Madrid) en su tiempo. El gran desarrollo posterior del melodrama cinematográfico hablado tiene en la pieza bernsteniana una especie de precursor teatral. Mélo mira hacia el futuro, por mucho que fuese una de las últimas obras influyentes de su autor.

La relación con el séptimo arte que guarda la pieza bernsteniana es aún más aparente en una obra de un dramaturgo más joven, que puede considerarse como uno de los eslabones más ilustrativos del drama entre tradición naturalista y pesimismo vital en los albores del existencialismo propiamente dicho. L'Ennemie, de André-Paul Antoine, hijo del famoso director, en cuyo teatro se estrenó (5-IV-1929), parte de una concepción de lucha por la vida agriamente misógina que recuerda tanto a Strindberg como a Bernstein, convirtiendo el dato realista en término de una alegoría desmitificadora de los ideales éticos tradicionales, los cuales son percibidos

como falsos ante la presencia del mal y de la muerte, de manera semejante al procedimiento empleado por Jean-Paul Sartre en Huis-clos (1944), de quien L'Ennemie parece un precedente curioso.

Los dos utilizan unos pocos personajes fallecidos que narran sus vidas en momentos clave como una forma de distanciamiento de los valores que hasta entonces habían profesado, unos valores -y costumbres⁵⁴- que eran los vigentes en el teatro de boulevard, trasladando los conflictos desde ese ámbito dramático a otro ideológico de alcance voluntariamente universal. El juego de sociedad que se tomaba convencionalmente en serio en el tablero de unas relaciones predeterminadas queda desenmascarado en su esqueleto de figuras incapaces de verdadera comunicación buenas sólo para destrozarse unas a otras, con referencia simbólica al gran teatro del mundo. Las diferencias entre Antoine y el famoso polígrafo posterior estriban sobre todo en el negro humorismo del primero y en su interés probablemente más formal que filosófico. Ambas características se combinan para producir una pieza muy interesante, en la que vanguardismo y boulevard se entretejen inextricablemente, al igual que la risa y el llanto.

La crítica de Madrid⁵⁵ respondió gustosamente al desafío que la riqueza de planos de L'Ennemie representaba, una vez que tuvo la oportunidad de juzgarla gracias a una de

las giras de las Galas Karsenty (Alkázar, 29-IV-1931), incluso si no pudo apoyarse demasiado en el conocimiento de la producción previa del joven dramaturgo para situarlo en un contexto teatral específico. Esa obra era la segunda suya, tras Les Chevaux de bois, que no era sino una adaptación, realizada junto con Maxime-Lévy, de la narración de Matilde Serao I cavallucci di legno, que fue estrenada tanto en francés, por la "Cía. France-Ellys" (Princesa, 6-V-1925), como en español, por la "Cía. Ernesto Vilches" (Infanta Beatriz, 27-X-1925). L'Ennemie aparecía, pues, como la revelación de un autor joven ya dominador de renovadores recursos técnicos.

Aunque la división de la pieza en cuadros era ya bastante conocida y estaba entonces recibiendo en el boulevard un espaldarazo gracias a Mélo, por ejemplo, Antoine exhibe una mayor cercanía al cinematógrafo que Bernstein, en tanto su obra está estructurada mediante saltos cronológicos⁵⁶, incluidos flash backs, que estaba aún asimilando el teatro comercial⁵⁷, y sobre todo, las mutaciones se efectúan de modo análogo al fundido en el nuevo arte: baja la luz en el primer plano de la escena (el cementerio) y se abre la cortina de su fondo dejando ver "d'abord, très flou, très indistinct, comme s'il surgissait du fond du passé, puis de plus en plus net, enfin réel, tel un souvenir que la mémoire met lentement au point avec la précision d'un objectif photographique"⁵⁸ el lugar de la acción en el pretérito evocado.

Los comentaristas coincidieron en señalar la eficacia teatral del dispositivo, que alcanzaba a comunicar con la máxima fluidez el movimiento desde la lucidez póstuma hacia el recuerdo, de lo real a lo fantástico (ABC, La Epoca, El Imparcial y La Libertad), además de flexibilizar el drama no sólo como si fuera cine, sino también novela, de acuerdo con las exigencias del asunto (La Voz). La plasticidad conseguida se veía realzada, por otra parte, por el diálogo, también muy elogiado, aunque no se apuntó uno de sus principales valores. La rapidez epigramática de las réplicas, a veces no más de cuatro palabras salvo en los pasajes discursivos, contribuye poderosamente a la agilidad del desarrollo, facilitando los cambios de registro de su expresión. Burla, filosofía de costumbres, estudio de psicologías típicas, etc. alternaban o se fundían sin esfuerzo aparente y sin que rechinase la vecindad de lo trascendente y de lo frívolo que a veces tendía a disimularlo (ABC, Informaciones y La Voz). Como en los groteschi, las meditaciones más serias se vestían en L'Ennemie con un pudor irónico (La Voz) que distanciaba su misoginia de la propagada por el varias veces citado Strindberg, no disminuyendo por eso su radicalismo.

Aun teniendo en cuenta que en L'Ennemie los personajes masculinos no son precisamente modelos de conducta, no cabe duda de que Antoine cargó las tintas contra 'La Femme', lo que justificaría la calificación de arbitrariedad imputada por

José Alsina (La Nación) si no se tratase de una sátira expresionista y, por lo tanto, no sujeta a las mismas normas de verosimilitud exigibles a un drama realista al uso. Los personajes eran tipos abstraídos a partir de las figuras de un boulevard cuestionado desde dentro (ABC). No podían fallar éstas consecuentemente por una psicología "un tanto unilateral y extremada" (La Libertad), sino por su falta de representatividad, en el caso de aceptarse la opinión del crítico de La Epoca.

La Mujer evocada por Antoine ha sido sometida a una caricaturización por hipérbole mediante la cual se resaltaba el mensaje desolado que el humor podía haber tornado débil. Que se percibiera en la obra "un sabor naturalista de ritmo ahogado y monocorde" (La Epoca) indica que los elementos boulevardiers que le sirven de materia prima no alteraron fundamentalmente un pesimismo que va más allá del mero odio a lo femenino. La conclusión de la imposibilidad del entendimiento mutuo entre hombre y mujer, cuya consecuencia fue una velada apología de la homosexualidad que nadie se atrevió a señalar en Madrid, es bastante más general que la misoginia. La esperanza de que el cambio social, la mayor libertad amorosa de la mujer, podrían solucionar el problema (Crisol y El Sol), no parece corresponderse con una concepción que se refiere al fondo más negro del ser humano, por mucho

que su referente más próximo fuese, repito, el dramatis personae de la comedia comercial.

"Símbolo con trazas de vodevil y de poema", según la acertada definición de Fernández Almagro (La Voz), Antoine se sirvió en L'Ennemie de una apariencia por momentos frívola para hacer más llevadero un desvelamiento de la esencial e inevitable falsedad de todo idealismo erótico, sin excluir el aspecto sexual del tema (recuérdese el episodio del 'Amante'). Así se sumó a Bernstein, aunque sin el anhelo esperanzado de éste, en la tarea de abrir el boulevard a las visiones del interior humano desde una perspectiva entre antropológica y metafísica, no moralizante, sino a través de la mirada de un observador conmovido. Las piezas principales de Armand Salacrou, Jean Anouilh y el mismo Jean-Paul Sartre no partirían de una actitud muy distinta en el fondo.

2.2.1.3.3. LA SATIRA DE COSTUMBRES:

Los cambios sociales propiciados por la Gran Guerra, desde la mayor libertad de la mujer hasta el surgimiento de nuevas fortunas no ligadas con la gran burguesía de antaño, así como la búsqueda de valores adaptados a un mundo en perpetua transformación y la desorientación consiguiente, no dejaron de reflejarse en el teatro, a menudo desde una perspectiva satírica hasta entonces inédita en el boulevard como modalidad propia.

Aunque el tratamiento de cuestiones sociales tenía una gran tradición en el teatro francés desde antes incluso del advenimiento del Naturalismo, los dramaturgos habían solido supeditar su observación crítica a la demostración o la prédica de unas reformas que se creía podían integrarse, mejorándolo, en un sistema aparentemente estable, con la excepción sui generis de Georges Courteline. La crisis bélica señaló el espejismo de aquella seguridad, permitiendo el desarrollo de una sátira justificada en sí misma. A falta de referencias sólidas, pues la alternativa marxista circulaba restringidamente en el teatro corriente francés, algunos autores de boulevard pudieron desplegar su ingenio al burlarse de las costumbres de su época sin cargar en exceso las obras con tesis ni intención didáctica, sino con una observación de los ridículos contemporáneos que revelaba una generalidad y un

leve trasfondo ético, no moralizante, cercanos a la definición clásica de lo satírico tal como se puede deducir, por ejemplo, de las obras de Molière, y como en las de éste, con una gracia que les permitió superar a veces el dato actual en su desenmascaramiento de las vanidades del hombre como animal de costumbres.

De acuerdo con sus precedentes, el enfoque de este teatro podía ser más o menos serio según predominasen los ingredientes de descontento o los de humor. En general, se mantuvo un equilibrio entre ambos gracias a la práctica exigencia del boulevard de no romper el realismo, aunque éste fuera convencional, de modo que se utilizó limitadamente la caricaturización hiperbólica y expresionista, aun si algunos personajes y situaciones se resaltaron para garantizar su efecto cómico y/o repulsivo. Se prefería más bien la observación irónica mediante la cual el mismo público podía reconocerse en la obra sin sentirse por ello violentado. Más bien al contrario, algunas de estas se encuentran entre las más aplaudidas del período en Francia, tal vez porque los espectadores compartían el malestar de los autores y, desde luego, se encontraban dispuestos a apreciar su falta de respeto hacia una realidad para la que no se disponía de brújula fiable, sin despreciar el efecto que pudo tener la entrada de otros temas que el amor y el sexo más o menos triangulares en el agotado repertorio del boulevard.

La variedad de los objetivos de la sátira y, por lo tanto, de los ambientes sobre los que se ejercía debió de constituir un atractivo no desdeñable. De los espacios de convención del teatro comercial, que servían sólo de fondo a la intriga, se pasó a relacionar la actuación de los personajes con el medio que los rodeaba, poniendo así las bases del neorrealismo, del que acaso sólo se separen estos autores por su colocación en un nivel superior a lo representado y por la índole del humor que ese distanciamiento producía. A pesar de ello, sólo uno de estos dramaturgos evolucionó decididamente desde la realidad satirizada hasta la realidad contemplada desde ella misma. Marcel Pagnol pudo hacerlo seguramente con más facilidad que otros compañeros de tendencia por su actitud de comprensión hacia unos personajes más próximos a la humanidad media que a la fauna boulevardière aún predominante en las piezas de los otros dramaturgos a quienes nos referiremos inmediatamente después de él.

Aun considerándose un dramaturgo comercial, su atención hacia lo humano más que a lo literario llevó a Pagnol a querer conectar con la sensibilidad profunda de los espectadores, saltándose las normas tácitas que solían condicionar la apariencia de las obras ofrecidas en el teatro de boulevard. De ahí la originalidad de su producción en ese contexto, sin duda mayor de la que él mismo reconocía días antes de la primera representación de una obra suya en Madrid. Un

artículo⁵⁹ informó entonces de su éxito internacional y transcribió unas palabras del dramaturgo que reproducimos en su mayor parte por el interés de la imagen propia que ofrecen:

- ¿...?

- ¿Temas nuevos? Son tan escasos... ¿Cómo prescindir del amor? En obras cómicas es factible tomar un giro extrasentimental -ahí está Knock, de Jules Romain, para probar mi aserción-, pero en la comedia o en el drama es el amor factor indispensable y el preferido del público. ¿Puede desdenarse esta opinión de la masa? Yo he comprobado en mis obras cómo diferentes públicos, en diferentes latitudes, aplaudían invariablemente las mismas situaciones, se cansaban en las mismas escenas. Esta unanimidad, créame, no es tan insignificante como usted piensa: constituye un criterio, debe servirnos de regla.

Ya, ya sé que las teorías modernas van por otros cauces, que tienden a una campaña de educación teatral, pero -perdóneme usted- yo no creo excesivamente en la vanguardia; temo que haya en ella poca sinceridad y mucha moda. Nuestros clásicos han sido todos autores de boulevard. Racine, Molière, Corneille escribían para los Reyes y su Corte, que en el sentido intelectual era lo más boulevard posible. En arte no se puede imponer el progreso como en la ciencia. Aquí existe una colectividad capacitada para ir mejorando la herencia recibida de sabios anteriores; un descubrimiento arrastra otro; pero en arte una obra bella no supone progreso, porque no es un eslabón conquistado. La Gioconda, la Venus de Milo no han sido ganadas para la posteridad. En arte siempre se vuelve a empezar. Por eso desconfío también de ese procedimiento, que pretende hacer una obra para una teoría; la teoría es la que debe desprenderse de la obra.

- ¿...?

- ¿Me juzga usted moderno a pesar de todo? Yo soy un moins de trente ans; claro es que he de compartir la influencia de mi época. De acuerdo con la insuficiencia del texto; es evidente que el teatro necesita hoy algo más; que debe, ante todo, ser teatral. También creo condenados esos diálogos preliminares, destinados a exponer las situaciones; vale más a veces un cuadro-prólogo retrospectivo y poner sencillamente al público al corriente de lo ya ocurrido. [...]

A pesar del convencimiento de que, sin tener en cuenta las reacciones del público, la renovación podía tornarse en un formalismo huero, también es claro que Pagnol creía que el teatro comercial había de acoger la lección de libertad de las vanguardias (teatro teatral) para evitar el estancamiento. Si en Les Marchands de Gloire había predicado con el ejemplo al escribir una pieza de irónica discusión política, lejanamente emparentada con el modelo shaviano, y en Topaze coincidirá con la recuperación renovadora de la farsa y comedia clasicistas, fue en Jazz (1926) en donde la fusión del teatro tradicional y el moderno se produjo de manera más clara. Su estreno en Fontalba el 27 de abril de 1928, en la representación inaugural de la "Cía. Harry Baur-Andrée Pascal" (Galas Karsenty), llegó a confirmar oportunamente las ideas expuestas en la entrevista.

La crítica⁶⁰ señaló en general que Pagnol había conseguido imbuir una vida nueva a un asunto muy visto, el del lamento de la juventud perdida inútilmente⁶¹, gracias a la maestría de sus recursos de vanguardia, sobre todo en el desdoblamiento de la conciencia del protagonista para dar cuenta del diálogo interior de un modo plásticamente objetivo⁶², probable deudor del cinematógrafo, en lugar de los medios indirectos caros al teatro intimista o del monólogo del teatro tradicional (La Nación, El Sol y La Voz). E s t o llevó algunos a considerar la pieza una "tragicomedia

superrealista": tragedia por basarse en la lucha entre la voluntad y el destino biológico, comedia por la riqueza de realidad observada con ironía y surrealista por la expresión escénica de un ámbito exclusivamente mental (Heraldo de Madrid). La personalización del espectro juvenil situa la acción en un panorama fantástico, de ensueño incluso en la escena final de la sala de fiestas evocada, lo cual no puede considerarse una "definición de verdadero superrealismo" (El Debate), ya que supone un procedimiento muy distinto del automatismo del ismo dirigido por André Breton, pero no significaba menos una ruptura del concepto tradicional de verosimilitud que Pagnol había respetado en otras escenas de Jazz.

El plano de lo real y el de lo fantástico se cruzaban ahí sin confundirse ni romper la unidad profunda de la obra, en la que los pasajes de costumbrismo (la vida del investigador y docente, con sus relaciones con los alumnos y colegas) realzaban por contraste el salto al teatro del espíritu (ABC, El Debate, Diario Universal, Informaciones y El Liberal). De ese modo, quedaban también conjuntados el tema existencial de la imposibilidad de cambiar la vida, de librar el amor y el futuro de los embates del destino (El Sol y La Voz), con reminiscencias románticas (Musset y Vigny, según La Nación), y la sátira desengañada de la vida intelectual. El discurso de despedida del profesor es tanto el reconocimiento de un

fracaso personal como un sarcasmo contra la santificación social de una cultura desligada de la vida ("il y avait plus d'intelligence et de poésie dans la cheville d'une vierge que sous le crâne enflé de Sully Prudhomme", reza un pasaje célebre de aquel discurso).

Parecida condena de los idealismos intelectuales y éticos que impiden conocer el verdadero funcionamiento de la realidad es uno de los mensajes fundamentales de la siguiente obra de Pagnol, Topaze (1928), estrenada por Galas Karsenty en el Alkázar, el día 30 de abril de 1929. La parábola del profesor ingenuo que se cree las ideas imperantes sobre la honradez y el mérito, es desengañado y a la postre da ciento y raya a los que le habían arrancado su beatífica inocencia⁶³, denuncia las coartadas morales que se han ido inventando para cubrir la cara a un ser humano que no es sino un animal de presa cuando es lo suficientemente lúcido como para no dejarse engañar. Tal desenmascaramiento se deduce de una acción que transcurre por unos derroteros que garantizan a la pieza una atracción ambigua.

La evolución de 'Topaze' desde una moralidad intachable hasta la falta de escrúpulos que le permite triunfar socialmente se presenta como un modelo a la inversa pero no por ello menos verídico ni tentador. Pagnol no cae en el mismo error de su personaje ficticio en el primer acto de proponer el ejemplo como confirmación de una máxima moral apriorística.

Topaze es, al contrario, una muestra notable de sátira en sus fundamentos, esto es, sólo escenificación humorística de lacras humanas y de sus consecuencias en la sociedad, realizada mediante el procedimiento clásico de centrar la obra en torno a un personaje ridículo que cataliza en sus peripecias las situaciones objeto de condena burlesca, con la diferencia de que no recibe su castigo al final, aunque sí su merecido. La ironía de la conclusión intensifica el cinismo inteligente que define el interés de la obra, perfectamente acorde con la mentalidad de su época y seguramente también de la nuestra, quizá de todas.

Sin embargo, parte de la crítica madrileña⁶⁴ se mostró muy reticente a la hora de juzgar el acierto de Topaze. Además de la vulgaridad presunta del tema, que disgustó seguramente no tanto por su vejez (aunque El Debate señaló que el tema solía ser antes dramático y no humorístico) sino por el materialismo de que hacía gala, con el dinero como único motor de la acción, la figura de su protagonista pareció inadecuada a la gravedad del asunto. Al haber sido presentado como un tonto, la pieza construida en torno a él derivaba hacia la caricatura (ABC e Informaciones), restando representatividad a sus peripecias (Heraldo de Madrid) y, desde el punto de vista de la construcción, anulando el conflicto, pues 'Topaze' no era consciente de lo que le ocurría (La Voz) sino que parecía un muñeco que, de la mano del autor, "salva, sin solución de

continuidad, la distancia que va de la bufonería drolática a la disertación tribunicia" (ABC), a pesar de que la lentitud del desarrollo podía haber propiciado un estudio psicológico más fino (La Voz). Por el contrario, otros críticos opinaron que era precisamente su metamorfosis desde el ridículo hasta la agudeza lo que resaltaba la inmoralidad ambiente, de modo que la lección se deducía del drama y no de los pasajes reflexivos (El Debate y Diario Universal).

Es la extrañeza por el cambio radical del héroe la que atrae la atención hacia su medio, el cual determina al personaje y por lo tanto la obra, en vez de partirse de una idea predeterminada a que había de supeditarse el movimiento dramático, como en Jean le Maufranc, de Jules Romain, pieza que ABC recordó no precisamente para hacer honor a Topaze. Pagnol había conseguido crear así una sátira compleja con equilibrada jerarquía de elementos, desde la recreación de ambientes hasta el mismo diálogo (La Epoca), del que incluso un crítico hostil como Fernández Almagro reconoció el ingenio de su ironía (La Voz).

El balance más bien negativo de la recepción crítica de Topaze cambió de signo⁶⁵ cuando se estrenó en castellano, con el título de Topacio, por la "Cía Rivera-De Rosas" (Fontalba, 4-IV-1931), en traducción de Gregorio Martínez Sierra que abrevió algunos parlamentos, según El Sol. Con las reservas de ABC, cuyo cronista repitió la idea de falta de

fundamentación del conflicto, a la acusación de construcción defectuosa sucedió el elogio de la perfecta gradación los efectos propia de un buen arquitecto teatral (Ahora, Crisol, La Epoca y El Socialista). Dicha gradación había facilitado una justificación del personaje central pese a la exageración de sus reacciones (Ahora, La Epoca y El Socialista), las cuales le volvían un tanto convencional (Heraldo de Madrid). Pero hemos de recordar que la sátira exige un cierto grado de tipificación y de hipérbole (Ahora), tal como ocurre también en los maestros Molière y Lesage, ambos citados entonces con el fin de aquilatar el papel de puente entre la tradición y la vanguardia que constituía el rasgo más definitorio entonces de Pagnol. Los modelos clásicos se integraban con naturalidad en una obra moderna no sólo por su localización sino también por su clase de humor, el cual ocultaba una amargura universal sobre la sociedad y la vida que el realismo de los trazos ponía vigorosamente de relieve (Ahora, Heraldo de Madrid, El Socialista y El Sol). En qué consistiese esa trascendencia de la comicidad negra de Topaze, ningún crítico creyó oportuno indagarlo.

Aunque no se compartiera la calificación de "fabulilla" de Fernández Almagro (La Voz), la recepción de la pieza adolece de unas vaguedades indicativas de un desinterés que sorprende hoy por su prestigio posterior y su mismo papel en la dignificación literaria del boulevard que se reconoció

implícitamente en Madrid. Fuera de eso, ni el público ni la crítica hizo allá la misma justicia a Pagnol que en otras ciudades⁶⁶. Incluso el estreno de la versión cinematográfica dio pie a un intelectual tan culto como Benjamín Jarnés⁶⁷ a preferir la película, que disgustaría tanto a Pagnol como para animarle a filmar sus propias versiones, a "una pieza teatral de escasa sustancia dramática", en la que el cambio del protagonista se producía bruscamente, según el autor de Locura y muerte de Nadie.

Como confirmación adicional de la escasa fortuna madrileña del autor de Topaze, puede recordarse la acogida de Los mercaderes de la gloria (Les Marchands de gloire, 1925), primera obra dramática de Pagnol, escrita en colaboración con Paul Nivoix, que la "Cía. Enrique Rambal" estrenó en la Zarzuela el 19 de octubre de 1935, en un intento de aumentar el nivel cultural de su repertorio que no alcanzó el consenso del público. Las recensiones que le fueron dedicadas⁶⁸ no pasaron de aludir sencillamente a algunas de sus características generales, emitiéndose además pareceres opuestos.

Por una parte, la pieza pareció desequilibrada por la yuxtaposición de sentimentalismo y humor desengañado que se debilitaban mutuamente (El Debate e Informaciones), además de incidir en la confusa caracterización del protagonista (La Nación), a la vez ridículo como político ambicioso y

conmovedor en su papel de padre. Por otra, se destacó la habilidad técnica con que los detalles se iban acumulando haciendo progresar el interés hasta el final de gran fuerza satírica (La Epoca y La Libertad), en la cual el simbólico retrato del falso héroe llegaba a su mayor tamaño, objeto en que se concentraba visualmente en escena la ironía que recorre toda la pieza confiriéndole unidad (Ya).

Esa ironía está en la base de la dificultad de la pieza en cuanto a su clasificación genérica. Pudiendo ser un drama por su tema, la explotación del heroísmo y de los lazos familiares para obtener provecho material en el contexto de la Gran Guerra y los años posteriores⁶⁹, los autores habían querido escribir una sátira en la que los elementos de seriedad contribuyesen a subrayar irónicamente la inconsistencia de aquellos sentimientos en principio tan respetados por todos, de manera que el humor tomara sus tintas más negras, incluso trágicas, según confesión propia que una "autocrítica" dio a conocer antes del estreno⁷⁰:

Nuestra obra [...] no es un drama, ni una comedia, ni una farsa. Se pudo escribir sobre el mismo argumento un drama patético y grandilocuente, pero nosotros hemos querido evitarlo; y en el momento en que la situación va llegando a una intensidad emocional demasiado fuerte, nosotros, deliberadamente, la diluimos con una ironía amarga y cruel que permite decir ciertas verdades en su desnudez brutal.

Pero el desajuste irónico no se confía únicamente a los sentimientos puestos en acción. Les Marchands de Gloire es

también en su mayor parte una obra de discusión irónica. Largos pasajes están dedicados a la exposición de unas luchas electorales cuyas coartadas ideológicas (el patriotismo, el culto a los héroes, etc.) se ven desmentidas por los mismos que las defienden. La palabra política se trasmuta en palabra cómica al serle arrancada, con su disfraz, la posibilidad de ser tomada en serio. El diálogo refuerza de este modo el ataque a la inautenticidad que articula, en última instancia, el sentido de la pieza, más allá de la anecdótica interpretación de burla antidemocrática, sólo mencionada por Luis Araujo-Costa (La Epoca) en unos tiempos extremadamente sensibles a la tendencia política de las obras. Tal vez influyeron en ese silencio los cortes radicales a que los traductores, José Molina Candellero y L. Rodellas Morales, sometieron el original⁷¹: más de un cuarto del texto francés desapareció de la versión castellana, entre otras cosas prácticamente todos los pasajes de discusión política que no fueron creídos estrictamente imprescindibles para la comprensión de la fábula. Aparte de cambiar el final⁷², la obra quedó reducida a la piel y los huesos, si se nos permite esta expresión, so pretexto de que lo eliminado no le podía interesar a los espectadores madrileños:

He vertido al castellano y la he adaptado a nuestra escena, eliminando de ella lo que a nuestro público no le puede interesar y alargaba la representación. Difícil empeño, porque la magistral trabazón de la comedia, en la

que el más mínimo detalle es antecedente de una situación, hacía muy difícil la más leve eliminación⁷³.

Aún así, hubo quien se quejó de la monotonía y las reiteraciones de Los mercaderes de la gloria (ABC y Heraldo de Madrid). Evidentemente, la producción satírica de Pagnol no fue muy apreciada en Madrid.

Tampoco el autor de Topaze tuvo la oportunidad de asentar su prestigio mediante la pieza que, escrita en la misma época que aquella, pero estrenada más tarde, significó un cambio decisivo en su trayectoria. Con Marius, Pagnol iniciaba un neorrealismo costumbrista de escasa tradición dramática moderna en Francia, siendo el boulevard un producto parisién y normalmente poco dado al tipismo. Ya en Topaze el primer acto constituía un cuadro de ambiente escolar pintado con tierna ironía que confirmaba el interés por la vida real, sin filtros convencionales, que también estaba presente en sus dos piezas anteriores. Esa tendencia aún supeditada a la intención satírica se desarrolló como una comicidad de lo cotidiano, no analítica como en el viejo realismo sino resultante de una íntima solidaridad, en aquella primera pieza de los que constituirá con Fanny y César la llamada Trilogie marseillaise, en la que la ciudad mediterránea desempeñaba un papel connotativo semejante (sol, buen humor y alegría de vivir, pese a las penas circunstanciales) al de la Sevilla de los hermanos Alvarez Quintero.

La comparación no parecerá tan desencaminada como una primera impresión pudiera hacer creer si recordamos que la analogía no pasó desapercibida para sus contemporáneos. En uno de los pocos artículos que le fueron dedicados, Juan Pujol se alegraba desde las páginas de ABC⁷⁴ del triunfo de Marius como un indicio de una nueva comicidad basada en lo verosímil de cada día, libre de las truculencias y fealdades del Naturalismo, frente al divorcio de la realidad del astracán o el vaudeville entonces imperantes. Ese era el tipo de realismo practicado desde siempre por los dos sevillanos y también por el reconvertido Pagnol:

Marius es un trozo de vida marseleses, en un cafetín del puerto, con su luz meridional, sus personajes hiperbólicos, su pequeña comedia amorosa entre el hijo del cafetero y una chica del barrio popular. O, para decirlo exactamente, un trasunto del teatro de los hermanos Quintero. La fórmula que los autores españoles han acreditado en tantos años de admirable labor triunfa ahora ante el crítico francés, bien que ofrecida por uno de sus compatriotas. Es la del teatro que se acerca a la vida misma y extrae de ella misma los fragmentos risueños, sin agravarla, sin deformarla, enriqueciéndola con esos elementos cómicos que se logran por acumulación de observaciones reales y no imaginarias. ¿Qué sucede en Marius? Fuera de una minúscula intriga de amor [...], no hay más que vaga y amena conversación entre una serie de personajes modestos del Mediodía francés, que por la viveza de la imaginación y por la exageración con que se producen recuerdan un tanto a lo de esa Sevilla que conocimos en las comedias quinterianas. [...] Todo es cuestión de pinceladas, de reflejos, de matices.

En el mismo artículo, se citó como ejemplo de vuelta a la realidad Le Sexe faible, de Edouard Bourdet, pieza en verdad muy distinta de Marius por cuanto no rehuye los aspectos más

desagradables de la vida, antes bien los explota con la finalidad de denunciar ante el público del boulevard unas costumbres contemporáneas consideradas nocivas. El teatro de Bourdet se caracteriza por hacer surgir la sátira no de construcciones semialegóricas al modo de Pagnol y de la tradición clásica sino de una caricaturización de las costumbres que no impedía la impresión de realidad, pero sustituía la objetividad por una actitud ética, afortunadamente no predicadora. El hecho de que, a pesar de no ser su dramaturgia neorrealista, fuera no obstante citado, ilustra su gran fama en Madrid, con sólo dos obras importantes representadas, ambas en francés y en español, a las que hay que añadir la comedia blanca La hora de amar (L'Heure du berger), estrenada por la "Cía. Ramón Gatuellas" en el Español, el 5 de junio de 1923 y repuesta por la "Cía Díaz-Artigas" en dos ocasiones, obra que tiene poco que ver con su producción madura.

La primera de sus piezas importantes en ser vista fue la titulada Vient de paraître, estrenada por la "Cía. Harry Baur-Andrée Pascal" en el Fontalba, el 28 de abril de 1928. En la frontera de la comedia ligera, el enredo es de una complicación vudevillesca⁷⁵, con unas gotas de sentimiento de acuerdo con la tendencia de este tipo de teatro en los años veinte, pero la obra se eleva a la sátira gracias a la ironía del diálogo y, sobre todo, a la perspectiva adoptada. El

desarrollo frívolo se subordina a la intención de ridiculizar el ejercicio de la literatura entendido primeramente como una actividad industrial, con sus vanidades de premios literarios y temas de moda (de los comentarios se deduce que las novelas preferidas eran las sentimentales entre psicológicas y rosas a lo Henri Duvernois, entonces narrador de gran éxito), ante cuya pintura el símil final del escritor que extrae sus materiales de su vida cual un pelícano para alimentar a sus crías no puede entenderse sino como un remate sarcástico, tanto los comportamientos mostrados inciden en la impresión de superficialidad y ausencia de compromiso artístico de aquellos literatos.

Los actos vodevilesco complementan mediante la acción la burla descriptiva del primero, un logrado cuadro de costumbres de la república literaria. Bien es verdad que la viveza del inicio es tal que el empleo de recursos al fin y al cabo convencionales deslustra el resto de la pieza, restándole originalidad y justeza de tipos y ambiente, tal como opinaron la mayoría los críticos madrileños del estreno⁷⁶ (El Debate, La Libertad, La Nación y El Sol), aunque algunos gustaron de la infusión de poesía que podía percibirse en el tratamiento sentimental de las idas y venidas al borde del adulterio (ABC y La Voz). Si aquellos actos no acertaban a malograr la obra, la razón aducida fue que el diálogo la sostenía con su gracia, hasta el punto de que parecía el fundamento de su fuerza

cómica que hacía más soportable la amargura de fondo (El Sol), y que la habilidad constructiva de Bourdet permitía una agilidad de desarrollo que cuadraba bien con la amenidad del lenguaje (El Debate, Heraldo de Madrid, Informaciones, El Liberal, El Socialista y La Voz). Por otra parte, en ellos había seguido actuando, aunque con un papel secundario, la figura del editor 'Moscat', la cual había alcanzado en el primer acto un equilibrio ejemplar entre fidelidad realista y exageración humorística, entre lo actual y lo prototípico caro a la sátira, que también podía encontrarse en menor medida en los demás personajes (Informaciones y La Libertad), como un intento de ir más allá del dato inmediato en busca de una efectividad no limitada a las circunstancias particulares de aquel París.

Gracias a una traducción fiel de José Ignacio Alberti y Juan Chacón Enríquez, el grado de universalidad de Vient de paraître pudo ser debatido en relación a la escena comercial⁷⁷, es decir, fuera de los círculos cultos que pudieron apreciar la obra en francés y, quizá, identificar los correlatos vivientes de los personajes, lo cual había sido una causa suplementaria de éxito en el país de origen. El público medio de Madrid era seguramente ajeno a este juego de iniciados, y pareció dar la razón a la larga, tras la buena acogida de la primera representación de Acaba de publicarse por la "Cía. Cómico-dramática de la Comedia" (Comedia, 8-II-

1929) que podía parecer una confirmación de universalidad (ABC), a los que habían predicho que la pieza sólo podía ser de interés para los versados en el mundillo literario francés (Diario Universal, El Imparcial e Informaciones y El Sol, sobre todo).

Sin embargo, la crítica no mudó su valoración favorable basada sobre todo en la perfección constructiva. Los términos empleados fueron parecidos a los ya vistos respecto de Vient de paraître, con la diferencia de un énfasis mayor si cabe en la integración de sus distintos elementos. Definida como el "desarrollo vivaz de un argumento bufo-vodevilesco-sentimental" (ABC), se destacó su carácter de boulevard fino, en que entraban las notas predominantes en ese teatro, desde la caricatura hasta la sensibilidad amorosa (La Voz), con un aire de naturalidad que determinaba una poesía dramática atenta tanto al ingenio humorístico como a una melancolía de algún calado interior (El Debate, La Libertad y La Voz). La pieza parecía ligarse así con una doble tradición de comedia satírica, la festiva de Molière y la seria de Lesage y Diderot (La Epoca), con mayor eficacia en su vertiente farsesca, la predominante en el primer acto (Heraldo de Madrid).

Las notas serias convierten en un drama oscuro de costumbres a la siguiente obra de Bourdet representada en Madrid, La prisionera (La Prisonnière, 1926), a cargo de la "Cía. Gelabert-París" (Centro, 18-V-1929). La comicidad fue

desterrada en favor de una pintura poco complaciente de un tema en extremo atrevido en la época, la homosexualidad femenina⁷⁸, que Bourdet percibió como una pasión irresistible y destructora de los lazos sociales, tratándola, pues, en relación a la moral pública vigente. La mostración que se pretende del tormento interior de 'Irène', la joven en lucha con una tendencia que no quiere aceptar, sirve de ejemplo a contrario de una relación que, según la perspectiva adoptada, ponía en peligro la correcta comunicación entre los sexos, tal como ilustraban el caso del marido desgraciado 'Aiguines' y los problemas de mutuo entendimiento de los protagonistas, resueltos para la parte masculina con su regreso a la ex amante que representaba el modelo de pasión femenina bien encauzada.

La ejemplaridad separa La prisionera de aquellas piezas preexistencialistas a que me referí arriba en las cuales las pulsiones negativas de los personajes eran indicio de la esencia profunda de la naturaleza humana y, por lo tanto, no estaban sujetas a juicio moral por sí mismas. Aun cuidando el aspecto de fenómeno interior del lesbianismo, por lo que Bourdet intenta poner en escena una criatura psicológicamente sólida, continúa su labor de satírico al atacar lo que presenta como una costumbre de su tiempo ante la que manifiesta su disconformidad, si bien lo hace indirectamente, ocultando la lección bajo un realismo matizado por todas las

precauciones que permitieran la aceptación de la obra al público del teatro comercial, entre otras la de no sacar a escena el pecado más que a través de alusiones, y nunca disculpándolo.

El respeto a las convenciones morales y escénicas del boulevard facilitó el éxito de La prisionera tanto en Francia como en Madrid, a pesar de la escasa tolerancia que los españoles solían demostrar hacia los asuntos escabrosos en los teatros serios. El público que abarrotaba el Centro durante la primera representación, atraído quizá por una curiosidad morbosa (El Imparcial, El Liberal y La Voz), aplaudió sin reservas, y la mantuvo durante bastantes días en cartel, una pieza que José Juan Cadenas y Enrique Fernández Gutiérrez-Roig habían tenido el atrevimiento de adaptar dejando prácticamente intactas todas las menciones a la cuestión tabú de la homosexualidad⁷⁹, incluso si la versión distó de ser fiel, pues se suprimieron todos los pasajes que, por su carácter episódico o reiterativo, frenaban el ritmo de la acción y, curiosamente, también, otros en los que el dramaturgo se había complacido en presentar el contraste modélico de la sensualidad heterosexual de un modo explícito. Entre otros, desapareció un fragmento del diálogo entre el marido de la prisionera y su ex amante que resulta ilustrativo de una concepción masculina del sexo que incluye una delectación casi sádica en la sumisión de la mujer:

FRANÇOISE. Mes yeux!

JACQUES. Oui. Oh! Pas vos yeux de maintenant, pas vos yeux... à tout faire. Mais vos yeux d'autrefois, certains yeux que je connais...

FRANÇOISE. Mes yeux qui demandent grâce...

JACQUES, il s'approche d'elle. Oui! Ceux-là! Je veux les revoir, rien que les revoir. (p. 106).

La supresión de este pasaje abiertamente machista no debió de influir, sin embargo, en la ceguera de los críticos madrileños⁸⁰ ante una actitud chocante para la mentalidad actual que recorre al fin y al cabo toda la obra, en tanto ésta puede entenderse como el conflicto entre el impulso de 'Irène' y el deseo de 'Jacques' de ganarla para la opción sexual mayoritaria mediante el ejercicio de su virilidad (El Mundo)⁸¹, tal como entonces se entendía ésta y de la que la cita sólo es un ejemplo extremo. El lesbianismo sí suscitó gran cantidad de comentarios que dejaron en un segundo plano la valoración propiamente estética de la pieza. Unicamente se aludió a la famosa habilidad constructiva del autor evidente en su "ritmo de altos y bajos" (La Epoca), o tensión y distensión, en las escenas que comunican el dolor de la protagonista y, sobre todo, en la capacidad de sugerir la ineluctabilidad de la pasión por medio de un mero recurso escénico, el ramo de violetas que embriaga con su perfume a la prisionera. Este signo sustituía ventajosamente en opinión de casi todos los críticos del estreno al personaje desencadenador del conflicto sexual, salvando así la escabrosidad posible de situar a las dos mujeres frente a

frente, aunque escamoteando acaso también la dificultad de proporcionar un volumen dramático convincente al choque de voluntades (La Voz).

El juicio sobre el asunto de la obra fue dispar. Como todos coincidieron en condenar sin paliativos el amor sáfico, la polémica se entabló sobre la conveniencia o no de tratar en el teatro un tema que confesaban repulsivo, independientemente de su enfoque moral. Alejandro Miquis (Diario Universal) planteó el debate en términos del género dramático al recordar que siempre se había discutido si el público imitaría las malas costumbres expuestas en la obra o las buenas predicadas. En el caso de La prisionera, este problema se complicaba por la gran objetividad aparente del punto de vista del autor, quien, además, había querido rehuir el maniqueísmo dotando a la protagonista de un anhelo a veces patético de liberación que tendía a suscitar piedad o siquiera comprensión y matizaba la patología considerada (Heraldo de Madrid, El Mundo y El Sol). Por ello, no extrañará que algunos echasen de menos una condenación más radical que mitigara el pesimismo -tan contemporáneo- de la fatalidad del mal (El Debate), o bien una compensación al "horrible modelado en un museo de anatomía patológica" mediante la gracia del paganismo, que tanta popularidad estaba reportando a un Pierre Louÿs, o la espiritualización de la lucha interna gracias al referente de la religión, tal como la estaba realizando un Georges Bernanos

en el discutido Sous le soleil de Satan (La Epoca). Otros creyeron al contrario en la acción educadora de mostrar lo real sin velos, como un testimonio que debía oírse con la misma seriedad con que había sido formulado (ABC, Heraldo de Madrid, El Mundo y El Sol), sin temor a que los espectadores fueran tan poco inteligentes como para imitar una vida tan atormentada como la de la protagonista (La Voz).

Esta opinión da involuntariamente la medida de la distorsión operada por el propósito del autor a pesar de su técnica realista, tanto más difícil de ser sorprendida por cuanto espectadores y crítica estaban más que dispuestos a creer que el sufrimiento representado era inherente a la orientación sexual minoritaria y no producto de una presión ambiental que Bourdet reflejó perfectamente en su obra, a través de su encarnación en el padre y, sobre todo, el marido de 'Irène'. La veracidad de cuadro médico sólo fue desmentida por Arturo Mori cuando declaró que Bourdet había subordinado su pintura de la "lacra social" al deseo de despertar "repugnancias eficaces" (El Liberal), esto es, una indignación que tradicionalmente había sido la finalidad de la sátira, para lo cual se había servido de un aire de mundanidad que confería a La prisionera un alcance de crítica tácita a las clases altas, donde al parecer el homoerotismo era cosa vulgar (El Socialista), tópico éste entonces muy extendido y que probablemente compartía el mismo dramaturgo, como demostraría

al tratar la vertiente masculina de esa orientación en La Fleur de pois con una técnica caricaturesca más abiertamente crítica, aunque no más justa.

Arturo Mori (El Liberal) fue también uno de los pocos que negó la pertinencia de utilizar criterios morales al juzgar obras artísticas, especialmente cuando existía una tolerancia enorme para los espectáculos frívolos (El Imparcial). Esa idea ya había sido avanzada por Fernando de la Milla al aludir en su comentario al éxito parisino de La Prisonnière a la libertad temática que había de ser garantizada al dramaturgo moderno⁸², un derecho básico que no era aceptado por todos. Por ejemplo, en un artículo dedicado al éxito de la pieza en Barcelona⁸³, meses después que en Madrid, el cronista anónimo afirmaba que no debía haber sido escrita y que la complacencia del público se debía no a su novedad en un panorama de teatro sentimental y ñoño sino a su osadía.

En reacción a las distintas actitudes de intolerancia escribió Antonio Espina la única reseña destacable que comentó el estreno de la pieza de Bourdet en la lengua original⁸⁴, por Galas Karsenty, en el Alkázar, el 4 de mayo de 1931. Allí atacó la hipocresía que había intentado impedir subir a las tablas temas que habían de ser planteados con franqueza, como los sexuales, ya que son básicos para la comprensión del ser humano en su integridad, incluidos los fantasmas del subconsciente que, puestos al desnudo por la literatura

moderna, no habrían de dar miedo sino ampliar la mente hacia la idea de que lo anormal forma parte también de la Naturaleza. De ahí que la postura de Espina en la cuestión de la homosexualidad de la prisionera contraste con los prejuicios de los demás críticos:

[...] en la vida pasan estas cosas. Y más frecuentemente de lo que se cree. Las anormalidades se producen naturalmente, lo mismo que las normalidades, y queramos o no, tenemos que aceptarlas. No aceptarlas con complacencia, que a esto no nos obliga nadie, pero sí con filosófica comprensión.

La producción restante de Bourdet anterior a 1936 quedó sin representar en Madrid, pero no fue completamente ignorada. Varios artículos comentaron sus estrenos en Francia informando de las características sobresalientes de cada obra. La primera fue Le Sexe faible (1929), que para Manuel Bueno era "una comedia de una virulencia satírica que contrasta con su amoralismo de fondo"⁸⁵, el cual estribaría en que el autor se había limitado a divertir al público sin plantear una alternativa moral con la observación de una sociedad en la que la pasión tradicional parecía desaparecer sustituida por el capricho sexual y la inversión de las conductas de los dos géneros, siendo la mujer la conquistadora y el hombre a menudo una suerte de gigolò, en hiperbólica visión de un cambio de mentalidad.

A Le Sexe faible siguió otra caricatura de la erosión de las costumbres tradicionales, La Fleur de pois (1932), a la

que ya aludimos como contrapartida cómica de La Prisonnière. Su menor éxito respecto de la predecesora fue atribuido⁸⁶ al error de origen de querer hacer reír con un tema que sólo podía ser tratado en clave trágica, de acuerdo con la idea tan negra que hemos visto era común sobre la homosexualidad. Este tropiezo fue compensado con creces por Les Temps difficiles (1934), la pieza que se considera más lograda de Bourdet. Manuel Bueno la relacionó⁸⁷ correctamente con el modelo de Henri Becque por la crueldad cínica -temperada por el humor irónico en el escritor más reciente- con que ambos habían sacado a escena las vergüenzas morales de una burguesía materialista y deshumanizada, en contra de las primeras opiniones que habían defendido en Francia que se trataba de una obra de tesis al estilo de Dumas hijo. Bourdet había dejado que sus personajes se moviesen como en la vida, con una libertad de creación incompatible con la tradicional tesis:

La moral fluye de las relaciones que entablan los personajes de la comedia o, dicho de otro modo, de los contrastes que se desprenden de sus actos.

Estas palabras son aún más apropiadas para el teatro de uno de los renovadores más jóvenes del boulevard, Jacques Natanson. Al menos en la pieza que le lanzó a la fama, Le Greluchon délicat (1925), el dramaturgo dio cuenta de la superficialidad de sentimientos de su tiempo simplemente sacando a escena unas figuras que actuaban de acuerdo con sus

caprichos, prescindiendo de su propio sentido de la ética cuando no se ajustaba al interés personal⁸⁸. El cinismo de dicha actitud se imponía con fuerza de verdad gracias a la técnica objetivista, no contaminado por gangas didácticas como les ocurrió a veces a Bourdet o a Pagnol. Natanson no juzga ni ridiculiza, sólo presenta un material humano. El efecto satírico se produce de todos modos por la relación estrecha entre el proceder cínico y la ausencia de valores sólidos en la sociedad de la primera posguerra mundial. La generación del jazz, con su búsqueda del placer como máximo ideal, quedaba retratada en Le Greluchon délicat, no sin un apunte de melancolía por la inocencia perdida que recuerda vagamente la narrativa contemporánea de Scott Fitzgerald, pasada previamente por el tamiz de las convenciones boulevardières.

La actualidad del asunto, de la mentalidad juvenil sorprendida en acción, constituye el aspecto más renovador de una pieza que en su apariencia era una fusión más de pieza de enredo y comedia sentimental, tal como señalaron parte de los críticos⁸⁹ cuando la "Cía. Harry Baur-Andrée Pascal" la estrenó en el Fontalba, el 30 de abril de 1928. Por un lado, la arbitrariedad de la acción, especialmente en el primer acto, recordó al vodevil (El Debate, La Epoca, Informaciones y La Voz), a pesar de que no se recurría ni a los equívocos ni a los encuentros casuales indeseados que solían servir de combustible al movimiento escénico del vodevil propiamente

dicho (La Nación). Por otro, la observación social se oponía al formalismo vodevilesco (La Epoca), en el cual los datos de la realidad se subordinaban en todo a la mecánica teatral.

En Le Greluchon délicat, el fondo prosaico de la ciudad explica y resalta al tiempo el despojamiento moral de los personajes, sujetos a los únicos resortes del dinero y el instinto, a la manera de un Naturalismo puesto al día (El Liberal y La Nación) mediante la búsqueda de un espesor "lírico-sentimental" (El Debate) digno de una comedia. La riqueza de matices que se confundían en aquellos personajes, desde la gracia de su vitalidad hasta la abyección (El Sol), dota a la comedia de una ambigüedad que disuade de una valoración reductora a la humildad literaria de los subgéneros empleados, en mayor medida por el hecho de que la complejidad de tonos encuentra expresión adecuada en el estilo.

Los diálogos de la pieza fueron elogiados con unanimidad. Habiendo aprendido la lección de desnudez retórica y de agilidad del vodevil (La Voz) a la hora de rehuir las tentaciones discursivas y las repeticiones, Natanson había escrito unas réplicas que aunaban la chispa humorística encendida por la ironía y la vibración de afectos adaptada con delicadeza a la graduación de las situaciones (Heraldo de Madrid y El Sol). Lo cómico y lo sentimental se equilibraban en su justa medida a la manera comercial parisiense (La Voz), aunque esto no disminuía ni la pericia literaria demostrada ni

la tangibilidad de su testimonio, cosas ambas que alcanzaban a redimir la vejez del conflicto, centrado en la pérdida de conciencia moral de un joven a manos del amor, con precedente insoslayable en Manon Lescaut, del abate Prévost (Heraldo de Madrid).

Le Greluchon délicat no fue la única obra de Natanson en ser representada en Madrid. Aparte de la adaptación por José Juan Cadenas y Enrique Fernández Gutiérrez-Roig con el título de El automóvil del rey de La 40 CV du Roi (1927), adaptación a su vez de una comedia húngara de Lorán Orbók, hay que citar el estreno en el Alkázar por Galas Karsenty de Je t'attendais (1928), el 5 de mayo de 1929. En esta comedia, Natanson continuó sacando a escena especímenes de la juventud del día, pero el cinismo que subrayaba paradójicamente su contenido satírico y la visión agri dulce de sus personajes prácticamente desaparecieron sustituidos por un idealismo sentimental⁹⁰ no aliviado siquiera por el humor. La banalidad de cierto boulevard le atrapó tras unos comienzos prometedores.

El peligro de superficialidad acechó también constantemente a Jacques Deval (seudónimo de Jacques Boullaran), aunque no en forma de concesión sino como elemento inherente a su dramaturgia. En sus piezas, la intención de crítica social se adelgaza ante la búsqueda primordial del efecto cómico. Ausente todo compromiso, la caricaturización de la confusión de valores contemporánea parece un pretexto para

presentar unos personajes grotescos pero anecdóticos, cuyo ridículo se acaba en ellos mismos, sin sobrepasar los límites del juego teatral. Es el sentido de la escena el que sostiene unas piezas de un humor tan ligero, pues, a pesar del frecuente recurso a situaciones patéticas. Deval se complace en trazar intrigas que despiertan la imaginación y subordinan la gracia satírica al objetivo casi siempre conseguido de divertir al público.

Las cualidades de oficio de Deval se manifestaron con particular acierto en Tovaritch (1933), la segunda obra suya en ser conocida en Madrid, tras el estreno por Galas Karsenty (Español, 5-V-1930) de una pieza menor titulada La Beauté du diable (1924). Camarada, como fue llamada en castellano, fue ofrecida al público por la "Cía. Díaz Artigas-Collado" en el Cómico, el 30 de mayo de 1934, y repuesta por la misma compañía un año después (Eslava, 24-V-1935). Las circunstancias políticas del tiempo influyeron menos⁹¹ de lo que se podía temer en una obra que sacaba a escena a dos aristócratas rusos y a un comisario soviético, por mucho que el asunto pareciera pasado de moda⁹² (La Libertad). Sólo los críticos de Luz y La Voz percibieron un propósito capcioso al aparecer bajo una luz poco favorecedora los personajes de izquierda, especialmente el diputado socialista francés que ha contratado a la pareja de nobles exiliados, pero al tiempo aludieron a que la responsabilidad de ello podía corresponder

a uno de los traductores, Honorio Maura, quien, según parece, había modificado una versión fiel de Francisco Presas para ajustarla a sus intereses ideológicos y, según La Nación a su estilo. La no disponibilidad de la adaptación impide conocer la veracidad de esos testimonios, contra los que se puede aducir la impresión de imparcialidad política (Heraldo de Madrid) que corresponde, de cualquier modo, al texto francés.

Deval se había guardado hábilmente de provocar polémica sugiriendo que los unos fuesen más buenos que los otros. Todos los personajes rusos son a la vez despreciables y conmovedores por su fanatismo ideológico que les había llevado a la indigencia y el ridículo (los aristócratas) o a cometer tropelías, narradas no obstante con bastante humor negro (el comisario), pese a lo cual habían dejado de lado sus convicciones para servir a su país. Incluso el diputado socialista resulta simpático con toda su gárrula mediocridad. La ausencia de personajes negativos permitió a Deval librarse de la distorsión política que era tan frecuente en la literatura de entonces, evitando así ganarse animosidades incompatibles con el mecanismo de recepción del boulevard, aun conservando un fondo de burla escéptica sobre las tomas de partido y, refiriéndose concretamente a su sociedad, de la pérdida de criterios de distinción de clase, aspecto que no fue aludido en ninguna de las recensiones, tal vez porque el

punto de vista humorístico desvió la atención hacia las características dramatúrgicas.

El aire frívolo que aparenta la pieza en su mayor parte chocó por la seriedad del desenlace. Aparte de la incomprensión de que los aristócratas actuaran con tal tranquilidad ante su enemigo (Informaciones), pareció poco justificado el efecto emotivo y patriótico que borraba de un plumazo lo grotesco de las actuaciones precedentes, en las que además el mismo patriotismo había sido ridiculizado en la práctica (Ahora, La Epoca y La Voz). Sin embargo, este cambio podía explicarse por la técnica de contrastes empleada por el autor. "Comedia de contrastes de ingenio, en que el sentimiento va de la mano de la burla y una ironía suave reina sobre todo" (ABC), la suma de matices opuestos reforzaba la ambigüedad, por la que el heroísmo, por ejemplo, se ofrece como risible hasta el momento final en que revela su dignidad admirable de modo tanto más efectivo por cuanto aquélla parecía oculta (El Debate). Así, los personajes esquivaban el carácter de fantoches bordeado continuamente y adquirían una vitalidad humana que anclaba el ridículo en la realidad (La Nación), de acuerdo con la tendencia del boulevard satírico a integrar las caricaturas en un contexto de apariencia verosímil.

Pese a haber aumentado la dosis de ingredientes grotescos, Deval respetó en Tovaritch esa regla fundamental.

El rechazo del descoyuntamiento expresivo correspondía a un concepto muy francés de lo cómico, basado en una elegante graduación de efectos (La Nación y El Sol) y en el ingenio del diálogo natural y, en la opinión de algunos cronistas, prolijo, acusación ésta que remite una vez más a la idea de la excesiva conversación "de sobremesa" (El Sol) como marca de fábrica del teatro francés corriente.

La siguiente pieza de Deval que los madrileños pudieron valorar⁹³ fue Mademoiselle (1932), en traducción de Agustín Ramón, gracias a haber entrado en el repertorio de comedia moderna de la actriz argentina Paulina Singerman, quien la estrenó en el Alkázar el 19 de febrero de 1936. Al igual que Tovaritch, respondía enteramente a un concepto dramático boulevardier, tal como lo definió perfectamente José Ojeda en su recensión: "trama feliz, finos perfiles humanos, agudezas de expresión, equidistantes entre lo puramente humorístico, y aquellos otros climas más hondos y plenos de altos y nobles sentimientos" (La Libertad).

En Mademoiselle, lo cómico se centra sobre todo en la visión satírica de una familia acomodada de los años locos⁹⁴, cuyos miembros se despreocupan completamente unos de otros por mor de sus propios placeres, mientras que la chispa sentimental surge del contraste entre la joven frívola hasta el punto de abandonar sin pena a un hijo que no desea y la solterona que posee bajo su apariencia desabrida un

instinto maternal insospechado, y por tanto más efectivo en la sorpresa de su descubrimiento por el espectador (El Debate). El sentimiento de este personaje fue para algunos lo que salvó por su calor humano una comedia en la que el ambiente de risueña frivolidad, retratado con brillantez, pero quizá también con demasiada insistencia (El Debate, Informaciones y La Nación), podía haber ahogado la emoción amarga propia de un asunto tan grave, el cual por el contrario se enriquecía así de matices agridulces (ABC, Heraldo de Madrid, La Libertad, La Voz y Ya).

El equilibrio conseguido denotaba una habilidad de construcción que se traducía en la capacidad de formular reacciones psicológicamente complejas, propias del drama, con la rapidez, vivacidad y distanciamiento irónico garantizadas por su ligereza bienhumorada (El Sol y La Voz). No obstante, pudo pensarse que la orientación seria de la pieza quedaba abortada por el escamoteo de las situaciones potencialmente trágicas (el desliz de la joven o la obsesión de la solterona), con el resultado de haber conseguido un producto agradable pero superficial, del que se podía echar de menos una consistencia analítica de los personajes (La Epoca).

Pero Deval no quería o no podía más que ser ameno. La contraposición de la joven y su ama de compañía no era tanto la expresión de dos actitudes psicológicas susceptibles de una lectura satírica por la representatividad otorgada a la

primera de la inconsciencia de ciertos sectores sociales modernos, como un mero pretexto para una acción dramática bien llevada (ABC), sin violencia expresiva ni demanda de esfuerzo mental (El Sol). De este modo, el autor llevó a un extremo la tendencia del boulevard satírico, con la excepción probable de Pagnol, a subordinar la crítica de costumbres a la exigencia de diversión que atraía al público hacía los teatros.

Ahí radica tal vez la limitación más grave de una modalidad genérica inconformista, pero que renunció en general a profundizar en los problemas o a plantear cuestiones que chocasen a las convicciones fundamentales de la mayoría, fuera de la ridiculización de situaciones novedosas y, por ello, no bien asimiladas aún. Si la superficialidad de planteamientos puede ser compensada por la indudable pericia técnica de los autores, demostrada sobre todo en su registro tragicómico, es discusión abierta desde su misma aparición y que desborda los límites de este trabajo.

2.2.1.3.4. LA NUEVA COMEDIA DE DIVERSION:

La comedia de diversión con argumento basado en las variantes de la relación marido-mujer-amante, en número y combinación variable, había sido antes de la guerra el asunto preferido en el teatro comercial francés, a menudo con una maestría técnica tan afinada que uno de sus cultivadores, Georges Feydeau, ha resistido el paso del tiempo mejor que muchos dramaturgos entonces prestigiosos literariamente. Sin embargo, el grado de convencionalismo de una modalidad que no solía añadir a la gracia de su movimiento escénico ninguna preocupación de contenido lo hacía derivar con frecuencia a una mecanización agotadora. Se sintió, pues, la necesidad de reproducir en esta modalidad la tendencia a la modernización que se hizo particularmente perentoria tras la transformación de las mentalidades en la primera posguerra mundial.

Un ejemplo pertinente es el del adulterio. La gravedad con que antes era percibido, como atestiguan los dramas burgueses o, vuelto del revés, el mismo vodevil, perdía importancia según la mujer se iba independizando. Ya no era posible utilizarlo como principal fuente de conflictos en la anterior medida, lo que probablemente facilitó el que los nuevos comediógrafos enfocaran la contextualización sentimental de las situaciones más que el hecho de la infidelidad en sí. Consecuencia de ello fue que la mayor

atención psicológica se tradujo en una demora de la acción, ahora susceptible de abrirse a perspectivas poéticas, irónicas y, sobre todo, emocionales, dependiendo de las preferencias del autor. Esto supuso en general un mayor cuidado del aspecto literario de este teatro. La palabra se convirtió de hecho en el principal recurso, frente al movimiento escénico del viejo vodevil, aunque siempre dentro de las normas de funcionalidad ingeniosa propia del boulevard.

Aun compartiendo estas características generales, se pueden distinguir dos grupos de dramaturgos entre los que se propusieron modernizar este tipo de comedia con énfasis, bien en el enredo de finalidad preferentemente humorística, bien en la definición matizada de los sentimientos. Sacha Guitry y Marcel Achard pueden considerarse los representantes principales de cada una de las tendencias, a pesar de lo cual su presencia en la escena madrileña fue relativamente menor que la de otros dramaturgos hoy considerados menores. Valga el ejemplo de Sacha Guitry. Iniciador de la renovación de la comedia ligera ya antes de la Gran Guerra, enormemente popular en Francia, autor de numerosos obras, algunas de ellas notables como Le Veilleur de nuit (1911), La Jalousie (1915) o Mon Père avait raison (1919), entre 1918 y 1936 sólo vio estrenadas tres en la capital de España, de las que dos lo fueron en castellano.

Contando el estreno de la famosa La Prise de Berg-op-Zoom de 1912 (La toma de la Bastilla, en la versión de José Juan Cadenas⁹⁵), luego repuesta en varias ocasiones, no puede negarse que la recepción de Guitry fue pobre en relación a su influencia en la evolución del teatro comercial europeo. Ni siquiera le fueron dedicados artículos que paliaran insuficientemente su desconocimiento. Uno de los más amplios fue el firmado por Alberto Insúa en La Esfera⁹⁶, en el que elogia sus cualidades literarias, pero le acusa de conformarse con conseguir éxito tras éxito con obras divertidas pero facilonas para lucimiento de su padre, el gran actor Lucien, su esposa Yvonne Printemps y él mismo, también consumado actor, gracias al apoyo incondicional del público parisino, que veía en él la encarnación de "la gracia frágil, el esprit resbaladizo y la posse [sic] simpática" tópicos de la Ville Lumière, aunque eso no bastara para crear verdaderas comedias....:

Sacha se conforma con la sonrisa de sus contemporáneos, sin que parezca preocuparle mucho el espaldarazo de la gloria. Sacha se prodiga. Las comedias salen de su magín como las cintas, las palomas y los farolillos venecianos de las chisteras de un prestidigitador. [...] Sacha emplea su talento y el prestigio de su familia en hacer obras agradables, en complacer, en gustar. Como todos los grandes artistas, Sacha Guitry constituye por sí solo un género, que podría llamarse el facilismo. Todo en él es fácil, ligero, espontáneo. O al menos lo parece.

Facilidad y ligereza, más una elegancia evidente en los diálogos a través de los cuales los que Guitry transmite ingeniosamente una concepción de los comportamientos amorosos cínica, pero no amarga gracias a su escepticismo alegre, fueron las cualidades que configuraron su imagen, que la crítica madrileña motejó de intrascendente de forma abierta, como Insúa, o implícitamente mediante el escaso empeño analítico de sus recensiones. Así ocurrió tras el estreno de El ilusionista (L'Illusioniste, 1917) el 16 de enero de 1925 por la "Cía. de Comedia moderna Elena Jordi", en el teatro Princesa.

La comedia original es uno de los ejemplos más logrados, junto con Faisons un rêve (1916), del Guitry atraído por la evasión hacia el mundo de la fantasía, que ilumina la obra con sus perspectivas de una vida mejor incluso si la realidad se impone a los sueños en su final. La transición de un mundo a otro se realiza por medio de un recurso que destaca por su relativa rareza en el teatro comercial de la época. Al principio, es el ámbito fantástico el que se da como único real sobre el escenario, hasta que nos damos cuenta de que todo ha sido un truco del prestidigitador protagonista de la pieza. Espectáculo dentro del espectáculo, el público sentado en la sala y el público imaginario que contempla al ilusionista en la construcción dramática coinciden entonces virtualmente.

No se trata de un cuestionamiento metafísico de la realidad al modo pirandelliano. Guitry se limita a despertar la imaginación, a jugar con los distintos planos, como una actualización de los poderes del prestidigitador, que podemos identificar con el alter ego del dramaturgo, como una metáfora de Guitry mismo autorretratado con un fondo de melancolía por debajo de la jocosidad de su creación. Por lo demás, no había aspirado a trascendencia alguna. ¿Fue esto lo que propició el que los críticos⁹⁷ ventilaran su tarea con unos cuantos elogios vagos que no hacían justicia a su originalidad? Tal vez no, pero quede constancia de que apenas si se aludió más que a su naturalidad, a su esprit y a su gracia pícaro, que se superponían en las réplicas a una leve vibración sentimental. El nuevo procedimiento expositivo fue citado elogiosamente, aunque sin concederle mayor importancia, por lo que suponía de ilustración de que el realismo ilusionista (y nunca mejor dicho) llevado a un extremo de pureza podía también causar sorpresa (La Epoca) y por lo que tenía de planteamiento directo de la situación, librando la pieza de escenas de relleno contrarias al temperamento del dramaturgo (El Sol). Guitry se inclinaba efectivamente por los actos breves y reducidos a su movimiento básico, debido a lo cual El ilusionista pudo parecer a alguien cosa no perfilada por completo (El Liberal).

La impresión de que se trataba de una pieza interrumpida tras el planteamiento del asunto en unas escenas graciosas y ágiles fue abrigada también por el crítico de El Debate cuando el original francés fue estrenado el 3 de mayo de 1930 en el Alkazar por Galas Karsenty⁹⁸. Sin embargo, predominó la fama de Guitry de dominador perfecto de la teatralidad⁹⁹, según se deducía de la amenidad conseguida con una pequeña trama, la cual interesó más por lo que tenía de teatralidad lúdica que por su anécdota donjuanesca al fin y al cabo tópica, tanto como lo era la búsqueda de emoción partiendo del desengaño de las ilusiones (La Voz).

El poso de sentimentalismo prácticamente desaparece en La Jalousie, la siguiente obra de Guitry que pudo ser vista en un teatro madrileño (24-II-1931), también con una recepción pobre¹⁰⁰, durante la actuación de la "Cía. Robinne-Alexandre" en el teatro Alkazar. Nada tiene de blanda esta comedia en la que se demuestra en la práctica la inectulabilidad del engaño precisamente cuando el cónyuge celoso se preocupa más por evitarlo. El cinismo de la conclusión se realza mediante la agudeza del diálogo y, sobre todo, por la ironía de la acción¹⁰¹, toda ella una "deliciosa paradoja" (La Nación). El espectáculo del marido cuyos celos injustificados provocan en la esposa las ganas de hacerlos verídicos evoca la antiquísima tradición de cornudos ridículos protagonistas de tantas farsas, de las que La

Jalousie es digna continuadora por su desenfado de apólogo burlesco. Asimismo, el argumento remitía al vodevil, lo mismo que su discurrir rápido, pero la cualidad humana de los tipos introducía una sutileza de comedia (El Debate y La Libertad), conforme con la inteligencia del diálogo (La Nación).

Esta percepción de la entidad literaria de la pieza contrastó con su rebajamiento a producto de diversión digestiva por otros críticos, a banal comedia parisina que sabía a poco pese a su destreza teatral (La Epoca, Heraldo de Madrid y La Voz). Abundando en lo mismo, Enrique Díez-Canedo escribió que Guitry no se había propuesto más que componer "una intriguilla sin profundizar nada y buscándole los aspectos más cómicos", aunque ello no le impidió reconocer el valor de esa misma ligereza, que en La Jalousie adquiría una frescura intemporal digna de los otros grandes aciertos del autor (El Sol), quien otras veces sí mereció probablemente la desatención sufrida en Madrid.

En una producción tan extensa como la de Guitry, no faltan las piezas que sí pueden acusarse de intrascendentes y ayunas de cualidades literarias. Entre ellas podemos contar la estrenada por la "Cía. Vico-Carbonell" el 16 de mayo de 1933 en el Victoria, con el título de Y un día sin saber por qué..... Esta versión por José Juan Cadenas y Enrique Fernández Gutiérrez-Roig de una de las colaboraciones de Guitry con Albert Willemetz no cosechó ni de lejos la aceptación popular

de comedias ligeras similares que aquellos habían adaptado, tales como las de Louis Verneuil, dramaturgo renovador de esta modalidad paralelo a Guitry, aunque con un predominio de las preocupaciones comerciales que, coronadas por el éxito, llevan a incluirlo en el apartado del teatro industrial.

La integración de la herencia vodevilesca en las nuevas piezas de enredo que vimos en La Jalousie caracteriza más decididamente las piezas de Alfred Savoir (nombre de adopción de Alfred Poznanski), quien intentó introducir en la comedia ligera rasgos vanguardistas. Sus primeras obras de posguerra corresponden a lo que él denominó vaudeville d'idées, lo cual puede enturbiar la correcta interpretación de una dramaturgia en la que lo discursivo no desempeña un gran papel. Al contrario, se trata de vodeviles en los que se prescinde completamente de la lógica de partida en favor de la construcción de intrigas tan arbitrarias que alcanzan en ocasiones a ser violentamente grotescas. Esa arbitrariedad concentra la mayor parte de la renovación potencial, pues es difícil deducir un sentido, siquiera sea simbólico como tal vez pretendía el autor, más allá de la mera ruptura de la verosimilitud tradicional, al fin y al cabo tímida por el respeto en el desarrollo a la mecánica del boulevard, también en su lenguaje. Sólo en alguna pieza, como Le Dompteur ou L'Anglais tel qu'on le mange (1925) romperá ese convencionalismo al recurrir a la alegoría que en la mayor

parte de su producción permanecía oculta por la complicación y elusividad de la fábula. Pero Savoir no fue conocido en Madrid por lo mejor sino por lo más comercial de su obra, es decir, por aquel tipo de "comedia insustancial" aludida por Enrique Estévez-Ortega en un artículo escrito con ocasión de su muerte (26-VI-1934)¹⁰², y juzgada por el cronista en estos términos:

No está en el aspecto temático, ciertamente, el interés de la dramática de Alfred Savoir. Su importancia radica, principalmente, en la parte proloquizal [...] que puede decirse que salvaba no pocas situaciones y escenas que serían inaguantables sino estuvieran tan graciosa y hábilmente dialogadas. Sus parlamentos entretenían más que el tema; por lo general, manido en toda su producción y falto de calor de humanidad, de verosimilitud, de auténtica emoción humana. De nada, o de casi nada, hacía Savoir una comedia entretenida, alegre, picaresca... No es difícil ver cómo en su producción escénica, se proyecta casi siempre la sombra leve del más puro perfil vodevilesco.

La nimiedad artística ahí sugerida coincide con la apreciación del autor por la crítica madrileña. Sus obras tuvieron en general una acogida tibia. A pesar de ello y de la frialdad del público, que Estévez-Ortega atribuyó a la mojigatería de las versiones, Savoir fue estrenado varias veces, tanto en francés como en español. Para no alargar en exceso el apartado con un dramaturgo a fin de cuentas menor, nos limitaremos a mencionar las primeras representaciones de Aquella mujer..., traducción por Gregorio Martínez Sierra de La Couturière de Lunéville (1923), por la "Cía. de Comedias

María Palou" (Cómico, 8-III-1924); de ¡Hagan juego!, traducción también de Martínez Sierra, por la "Cía. Manuel París" (Imperial, 22-XII-1922); del original de ésta, Banco! (1922), por la "Cía. Charlotte Lyssées" (Fontalba, 2-V-1926); de La octava mujer de Barba Azul, por la "Cía. Martínez Sierra" (Eslava, 17-X-1924), en versión de Joaquín Montaner y Salvador Vilaregut de La Huitième Femme de Barbe Bleu (1921), pieza que sería estrenada en francés por la "Cía. Charlotte Lyssées" (Fontalba, 1-V-1926); de La gran duquesa y el camarero, traducida por Salvador Vilaregut, por la "Cía. Guerrero-Díaz de Mendoza" (Princesa, 5-I-1926) y su original La Grande Duchesse et le garçon d'étage (1923), también por la "Cía. Charlotte Lyssées" (Fontalba, 29-IV-1926); de Un hombre y una mujer (Un homme, 1925), versión de Salvador Vilaregut, por la "Cía. Ladrón de Guevara-Rivelles" (Calderón, 8-XI-1927), y de Lo que la mujer quiere (Ce que femme veut, escrita en colaboración con Etienne Rey, 1924), por la "Cía. Camila Quiroga" (Lope de Vega, 29-I-1932).

Algún paralelismo con la carrera de Savoir se puede encontrar en la trayectoria de Pierre Chaine, a pesar de las menores ambiciones de éste. Famoso antes de la Gran Guerra por su colaboración con André de Lorde en la composición de piezas de Grand Guignol, alternó tras 1918 la continuación del cultivo de géneros populares con su renovación desde una postura de ironía intelectual y el coqueteo con las

vanguardias, al escribir por ejemplo una especie de alegoría política titulada L'Heure H u hora de la revolución comunista (1935). En Madrid sólo se conoció su adaptación junto con André de Lorde de la novela de Clément Vautel Mon Curé chez les riches (1925), a su vez adaptada por José Juan Cadenas con el título de El señor cura y los ricos, que fue estrenada por la "Cía. Alba-Bonafé" (Alkázar, 11-VI-1926), y una pieza de su vertiente popular modernizada, La extraña aventura de Martín Piquet, versión de Luis de los Ríos y Enrique Fernández Gutiérrez-Roig¹⁰³ de L'Etrange Aventure de M. Martin-Piquet (1920) presentada por la "Cía. Emilio Thuillier" en el Rey Alfonso, el 31 de marzo de 1922. Dicha obra posee bajo su voluntaria forma melodramática un poso de bonachona ironía, en torno al tema tan en boga de la realidad y la apariencia.

Entre el pieza de enredo y la comedia sentimental se movieron otros dramaturgos que fueron poniendo las bases de los triunfos de posguerra de Henri Duvernois y Marcel Achard. La dramatización de una intriguilla amorosa que confía su encanto a la emoción más o menos rosácea del sentimiento en cuestión aparece ya, por ejemplo, las obras de Francis de Croisset (seudónimo de Frantz Wiener, 1877-1937) La Passerelle (1902; en colaboración con Fred de Gresac), Le Coeur dispose (1912) o L'Epervier (1914), todas repuestas en el período con los títulos respectivos de La pasadera, El corazón manda y El gavián, junto a las que se deben citar Cuentan de una

mujer... (Il était une fois..., 1932), que estrenó la "Cía. Díaz Artigas-Collado" (Avenida, 20-X-1932), y las piezas más ligeras París-New York (Paris-New York, 1907; en colaboración con Emmanuel Arène), estrenada por la "Cía. Martínez Sierra" (Eslava, 3-IV-1920) y Un yanqui en París (Le Je ne sais pas quoi, 1901; junto con M. de Waleffe), al lado de los trabajos vudevilescos que firmó en colaboración con Robert de Flers, los cuales serán recordados cuando se hable de éste último.

Después de 1918 esa doble línea fue seguida también por André Birabeau, del que sólo pudieron verse en Madrid piezas secundarias, entre las que se pueden citar La mujer fatal (La Femme fatale, 1920; "Cía. Martínez Sierra", Eslava, 9-XII-1920); ¿Pero es posible? ("Cía. del Fontalba", Fontalba, 10-II-1925); El dúo de Manón ("Cía. Meliá-Cibrián", Eslava, 15-XI-1926); Se ha encontrado una mujer desnuda (On a trouvé une femme nue, 1923; "Cía. Martínez Sierra, Eslava, 1-III-1929), y Su sonrisa (Votre sourire, 1928, en colaboración con G. Dolly; "Cía. Pedro Barreto", Infanta Beatriz, 17-X-1929). A estos nombres se añaden los de Lucien Besnard, que escribió junto con André Rivoire la popular comedia sobre un norteamericano que obtiene el amor de una parisina Mon ami Teddy, repuesta en Madrid con frecuencia bajo el título de El amigo Teddy¹⁰⁴; el de Félix Gandéra, de quien la "Cía. Pedro Alarcón" dio a conocer De corazón a corazón (Rey Alfonso, 18-I-1923) y la compañía visitante "Prince-Rigadin" (Comedia, 17-I-1925). Les

deux 'Monsieur' de Madame (1921); los de los hermanos V. y A. Jager-Schmidt, autores de Charly (1923), que la "Cía. Jeanne Provost" estrenó en la Princesa el 5 de mayo de 1924; el de Maurice Dekobra, que escribió La Vénus à roulettes, que J. López de Carrión y J. M. Aguado de la Loma adaptaron con el título de La señorita de Cassis-Bar y la "Cía. Rivera-De Rosas" estrenó en el Reina Victoria el 24 de junio de 1927, y el de Régis Gignoux (1878-1931), autor de una fina comedia escrita junto con Jacques Théry titulada Le Fruit vert (1924), que Gregorio Martínez Sierra tradujo con el título de La fruta verde para la "Cía. Luisita Rodrigo" (Lara, 20-VI-1928).

Todos ellos fueron eclipsados en fama por Henri Duvernois. El completo olvido en que ha caído no facilita la comprensión de su gran presencia en el panorama literario de entreguerras, al menos desde el punto de vista del público lector. Sus numerosos relatos llenos de un sentimental optimismo, aunque no sin una consciencia de las frustraciones que acechan al amor que le impidieron traspasar el peligroso límite de la novela rosa, eran la lectura preferida de las midinettes o modistillas de Francia, según se decía. Su actividad teatral es ancilar respecto de la narrativa, ya que, en general, se limitó a adaptar para la escena relatos propios, a menudo con la ayuda de dramaturgos profesionales. Ese fue el caso de la famosa Après l'amour (1924), escrita en colaboración con Pierre Wolff, que E. Fernández, José Juan

Cadenas y Enrique Fernández Gutiérrez-Roig tradujeron titulándola Después del amor, con buena aceptación de público tras su estreno por la "Cía. Adamuz-González" (Reina Victoria, 13-I-1925). En solitario adaptó otras narraciones suyas, entre las cuales Galas Karsenty dio a conocer Eusèbe (Alkázar, 2-V-1929) y la "Cía. Robinne-Alexandre" el drama La Fugue (1929, de un cuento de 1922; Alkázar, 23-II-1931). El teatro de Duvernois no alcanza a tener las mismas cualidades de su narrativa no sólo por su dependencia de ésta. Un lúcido artículo de José Alsina saludó en 1924¹⁰⁵ sus comienzos teatrales advirtiéndole del peligro del predominio de la conversación sobre la trama, sobre todo cuando ese diálogo parecía poco más de un pretexto para un bordado preciosista que fatigaba puesto en escena.

El reproche de falta de acción puede serle hecho también a Marcel Achard, pero su estatismo no afecta a su viabilidad teatral debido a que no procede de una construcción defectuosa sino que obedece a las exigencias del material dramatizado. Los personajes de sus obras más características no actúan sino que se escapan hacia un mundo de fantasía que compensa la fealdad de la vida y les convierte en tipos de una ingenuidad conmovedora, cuyo desasimiento de las preocupaciones cotidianas les permite ver más allá y más dentro de los demás, hasta ser capaces paradójicamente de hacer realidad sus sueños. Es el triunfo de la visión poética sobre los

convencionalismos, incluso los del propio boulevard, que Achard utiliza como mero trampolín para saltar al desarrollo lírico del acervo sentimental legado por la comedia ligera precedente y coetánea, extremando así la tendencia a sustituir el enredo por el análisis que la caracteriza, con la novedad respecto de otros dramaturgos de su relativo menosprecio de las explicaciones psicológicas de aire realista.

Aun respetando un ilusionismo aparente, los protagonistas de Achard, sobre todo los masculinos, no se construyen según referentes exteriores a la obra, sino que son entes literarios justificados por su uso de la palabra. La alquimia verbal es su instrumento para ganar los corazones de las mujeres anheladas y los de unos espectadores asociados emocionalmente a su compromiso con la imaginación. De ahí la centralidad absoluta del diálogo, que exhibe una gracia alada enteramente conforme a la vivencia poética que constituye la entraña de las piezas de Achard, desde las iniciales que se relacionan con el panorama de vanguardia hasta aquellas que integran la ruptura innovadora con los conceptos tradicionales de intriga en unos moldes conocidos.

Entre las primeras, destaca Voulez-vous jouer avec moi?, que estrenó en el Atelier en 1923, convirtiendo el escenario en una carpa de circo donde el patetismo del débil y tierno enamorado de la bella de la troupe encontraba el contrapunto apropiado en las caricaturas funambulescas que recobraban así

la nobleza artística que parecía perdida desde tiempo atrás, en opinión entusiasta del cronista de sus representaciones parisienses Francisco Madrid¹⁰⁶. Entre las segundas, han alcanzado especial nombradía Jean de la Lune (1929), Domino (1931) y Pétrus (1933), de las que las dos primeras llegaron a ser representadas en la capital de España antes de 1936.

Jean de la Lune supuso su consagración definitiva, gracias a la cual pudo servir de puente entre la escena comercial y los círculos vanguardistas, entre la masa del público y los intelectuales jóvenes. El asunto externo¹⁰⁷ no puede ser más manidamente boulevardier, ya que se articula en torno a una infidelidad femenina y las reacciones que daba lugar, con énfasis en las consecuencias sentimentales tal como demandaba la casuística de la nueva comedia ligera. Los espectadores no tenían por qué extrañarse a causa de una fábula nada desconcertante, en la que tampoco los ingredientes del estilo eran inusitados, ni siquiera discretamente retóricos. Sin embargo, aparecen en la pieza todas las cualidades de poesía generadora de realidades a que aludimos arriba encarnada en la figura del personaje central 'Jef', casi el prototipo del héroe achardiano. Si por una parte puede ser considerado un personaje ridículo por su ceguera a los hechos más evidentes, por otra su distracción es el signo de una vida emplazada en una dimensión superior, fantástica pero capaz por su misma idealidad de provocar sentimientos

ajustados al patrón de su pureza, es decir, con un procedimiento análogo al del artista que trae a la existencia lo que antes sólo era proyecto imaginado. 'Jef' crea así el amor de su esposa, que simboliza delicadamente en la flor que se había propuesto inventar, y con ello la obra se identifica con la poesía no en su exterior sino en la misma estructuración de su sentido. No es extraño que un director tan sensible al teatro de esencia poética y no al meramente versificado como Louis Jouvet manifestara en la práctica su predilección por Achard, a pesar de la apariencia intrascendente de sus comedias, razón ésta por la cual tendió a valorársele como un muy dotado autor de entretenimiento.

En Madrid, la recepción de Jean de la Lune¹⁰⁸ tras su estreno por Galas Karsenty (Español, 2-V-1930) confirma su consideración de simple comediógrafo ligero, a juzgar por las opiniones vertidas, que calificaron la pieza de juego de leve y arbitraria urdimbre, a causa de su escasez de lances y atención a una comicidad amable más que a la profundización dramática del conflicto (ABC, El Imparcial, El Sol y La Voz). Su desarrollo pudo parecer incoherente al ser sacrificado a la búsqueda de "sutilezas" (La Epoca), es decir, a la ingeniosidad de un diálogo maravilloso de naturalidad y gracia (La Libertad y El Sol) y superior sin duda a la construcción (Informaciones), pero por ello mismo amenazado de apoyarse en

el vacío por la delgadez de la base argumental (El Debate y La Voz).

La escasa simpatía por la sencillez de acción que es una de las características diferenciales del autor respecto a la dramaturgia del boulevard, tuvo su complemento en la superficialidad en el análisis del carácter y función para el significado de la obra del carácter central. Además de buscarle precedentes discutibles como Cyrano de Bergerac, de Edmond Rostand, o Le Cocu magnifique, de Fernand Crommelynck (Heraldo de Madrid), hubo quien afirmó que la comedia se resentía de la debilidad del protagonista (La Nación), del cual se reconoció, no obstante, que había sido ideado con matices de humanidad compleja. A partir de su aire grotesco del principio, iba creciendo con la obra (El Socialista), hasta el punto de que a fuerza de bondad y candidez se tornaba aviesamente ambiguo, tan sorprendente si consentía las trapisondas de su esposa, por la propensión humana a evitar el dolor (El Debate), como si las ignoraba (El Sol). Por otra parte, aunque se aludió a que Jean de la Lune imponía a la realidad la fuerza de su imaginación y de su amor (La Nación y La Voz), pasó más bien desapercibida su esencia poética.

El comentarista del ABC fue uno de los pocos en referirse la atmósfera de fantasía lírica determinada por la "aparición funambulesca" de 'Jef', pero esto no le impidió preferir a 'Cloclo', el desaprensivo y simpático hermano de la mujer, el

cual, al constituir una variante atípica del viejo triángulo, fue destacado también por otros críticos (Informaciones y La Voz, sobre todo), más atentos a las novedades de detalle en relación a los hábitos boulevardiers que a la originalidad última de la obra de Achard. Incluso se llegó a cifrar su papel renovador en la aportación de una cuarta solución al adulterio en el teatro, la de la autosugestión que trasmuta una realidad en su opuesta, según escribió Manuel Bueno en un artículo que, refiriéndose al estreno de Jean de la Lune en París, condenaba por cierto dicha alternativa¹⁰⁹...

Con el paso del tiempo, el prestigio español de Achard fue incrementándose. A principios de marzo de 1933 apareció un texto de Estévez-Ortega¹¹⁰ que le situó entre los representantes principales de la "moderna comicidad" en Francia, con sus elementos básicos de ironía, delicadeza y lirismo integrados en una fórmula de teatro grotesco entendida como la fusión de lo bufo y lo sentimental. Días después (29-III-1933), el estreno de Dominó por la "Cía. Díaz Artigas-Collado" en el Beatriz recibió una gran atención crítica¹¹¹, en la que alternaron conceptos ya emitidos con ocasión de Jean de la Lune y una valoración más ajustada de la particular atmósfera lírica de la obra. Así, por lo que se refiere a lo primero, se repitió la acusación de inconsistencia de la construcción, demasiado difusa e inverosímil (Diario Universal, Informaciones, El Liberal, El

Socialista, El Sol y Sparta). Este defecto no fue atribuido tanto a un autor que había conseguido con virtuosismo que la pieza se sostuviera sobre unos datos frágiles como a la moda francesa de producir comedias cuyo humor no se desprendía de las peripecias dramatizadas¹¹² sino de la ironía del diálogo y el encanto de unos personajes sometidos a un proceso psicológico pintado con delicada finura (El Debate), que llegaba a captar la quintaesencia de los sentimientos hasta el punto de desbordar las capacidades de expresión escénica a causa de su complejidad, sobre todo cuando ésta no procedía únicamente de la acumulación de matices sino en gran parte de la ruptura de la tradición ilusionista mediante la burla que ponía en cuestión la entidad de dichos personajes:

Con una sola idea, un solo camino y la calma de un análisis de psicología llevado a un extremo, Marcel Achard ha escrito una comedia muy en el tono del París actual, fina, ondulante, irónica, perfectamente ajustada a la idea central, con razón de plan y de método, bien dialogada, bien escrita, con multiplicación de planos psicológicos y en rigor sin ninguna psicología, porque todo se va destruyendo en la burla, esa broma sutil a la que no alcanzan los enigmáticos en la menos acentuada de las sonrisas. (La Epoca).

A esa perspectiva humorística que filtra el comportamiento de los personajes impidiendo su percepción con los mismos recursos que se emplean en la vida cotidiana y, subsidiariamente, en el teatro realista, se añade otra que complicó más aún el análisis. Por debajo del artificio cómico de una estructura que se calificó de vodevillesca (Heraldo de

Madrid, Luz y El Sol), transcurría un idealismo amoroso que ennoblece la farsa con su tonalidad emocional a la vez desenfadada y melancólica (La Libertad), como una exaltación de la realidad ridícula de la infidelidad y los celos a un ámbito de puros afectos ubicado en la imaginación (ABC, La Nación y El Sol), cuyo triunfo final con una pirueta no exenta de gracia resolvía en beneficio de la omnipotencia del erotismo creador la mezcla entre lo existente y lo imaginado (La Voz), esto es, entre lo prosaico de la fábula y la visión lírica que la informaba mediante la palabra de 'Domino'. Esta fusión de realidad y fantasía enriquecía con su indeterminación la obra entera, que ganaba así un aire de ilusionismo lúdico contagiado a los personajes (La Voz) o, de otro modo, una magia poética que constituía su justificación y su sentido: la "verosimilitud fabulosa" que se imponía con su estremecimiento sentimental al convencionalismo del enredo (Luz).

De esta manera, Dominó vio así reconocidas unas cualidades literarias que eran comunes con las de su predecesor Jean de la Lune, de cuya fórmula la primera puede considerarse una reedición consciente¹¹³ y, por ello, menos original, aunque igualmente efectiva desde una perspectiva histórica. La misma reiteración de la técnica empleada en su obra maestra pudo servir para asentar su renovación de la comedia ligera por la fantasía lírica, impidiendo que Jean de

la Lune fuera considerada un experimento puntual y facilitando la consolidación de su ruptura de fronteras entre las vanguardias, cuyos cultivadores buscaron a menudo que el teatro dispusiese de la libertad imaginativa de la poesía por medios exclusivamente dramáticos, y el boulevard, que fue asimilando la concepción achardiana con rapidez.

Su influencia en la modernización del ubicuo teatro de asunto sentimental fue, pues, considerable, y no limitada a Francia, tal como revelan, salvada la personalidad del estilo de cada uno, las obras de José López Rubio y las de Edgar Neville, traductor magistral según la crítica del Dominó estrenado en Madrid. La importancia de estos dos dramaturgos en el panorama del teatro comercial español de la posguerra vale como signo indirecto de la trascendencia internacional de una modernización de la comedia ligera en idioma francés que, por su precocidad y aceptación por la masa de los espectadores, ilustra la solidez de la adaptación del boulevard a las exigencias literarias de su época. Con todas las concesiones a la búsqueda del éxito, no es posible olvidar que la evolución pudo ser difícil, pero que también fue inexorable.

NOTAS

1. Véase también abajo, en el apartado de la recepción indirecta de las tendencias del teatro francés, el resumen de las opiniones de Luis Enrique Osorio sobre esta modalidad dramática.

2. Denys Amiel, Théâtre, Paris, Albin-Michel, 1928, p. 204. Los versos son concretamente los ocho últimos del poema "Finale".

3. Géraudy pone en escena a una mujer de treinta años, 'Hélène', que vive en una casa de campo idílica junto con su marido 'Henri'. Ambos se quieren, pero la larga convivencia y la falta del incentivo del hijo, tras la muerte temprana de éste, ha ido erosionando la relación. La llegada de 'Challenge', un viejo amigo de 'Henri', el cual hace la corte a 'Hélène' desencadena el conflicto. La esposa se debate entre la costumbre y la nueva vida propuesta por 'Challenge'. Se decide a abandonar por fin a su marido, quien le ha otorgado la libertad de seguir sus sentimientos, pero el descubrimiento del escaso interés de 'Challenge' por compartir o aun respetar el recuerdo de su pasado (simbolizado sobre todo por el niño muerto) la convence de la imposibilidad de ser feliz si ha de pagar el precio de renunciar a lo que el tiempo y la costumbre han hecho de ella. 'Henri' y 'Hélène' son ya uno, y la reconciliación impone su verdad íntima.

4. He consultado las recensiones siguientes:

- "La compañía francesa de Madame Piérat-Aimer", ABC (17-II-1922), p. 20.

- Enrique de Mesa, "Teatro de la Princesa: Presentación de Maria Teresa Pierat, de la Comedia Francesa.- Aimer, comedia en tres actos de Paul Géraudy", La Correspondencia de España (17-II-1922), p. 1.

- Andrenio, "Princesa (Inauguración de las representaciones de la compañía de María teresa Piérat): Aimer, comedia en tres actos de M. Paul Géraudy", La Epoca (17-II-1922), p. 1.

- A. C., "Madame Piérat en la Princesa: Aimer, comedia en tres actos de Paul Géraudy", Heraldo de Madrid (17-II-1922), p. 3.

- F. Aznar Navarro, "Guía del espectador: Aimer, de Géraudy", Informaciones (16-II-1922), p. 1.

- L. Bejarano, "Princesa: Debut de la compañía francesa de Marie Thérèse Pierat, Aimer, comedia en tres actos de Paul Géraudy", El Liberal (17-II-1922), p. 3.

- Manuel Machado, "Princesa: Compañía francesa de marie Thérèse Pierat y Lugne-Poe. Aimer, de Paul Géraudy", la Libertad (17-II-1922), p. 5.

- José Casado, "En la Princesa: Aimer, comedia de Géraudy, y presentación de Madame Pierat", El Mundo (17-II-1922), p. 3.

- José Alsina, "Aimer: Madame Pierat en la Princesa", El Sol (17-II-1922), p. 3.

- F. Serrano Anguita, "Marie Thérèse Piérat en la Princesa: Estreno de Aimer, de Géraudy", La Tribuna (17-II-1922), p. 9.

- Mayral, "Madame Pierat en la Princesa.- Aimer, de Géraudy. Otras noticias teatrales", La Voz (17-II-1922), p. 3.

5. La intención del autor se puede deducir de su insistencia en que no apareciese en la cartelera de la Comédie-Française si Aimer estaba en prosa o en verso, ausencia que no ocurría en esa institución desde hacía más de un siglo. La prosa de la pieza pretendía ser lo suficientemente poética como para que holgase la distinción.

6. He utilizado las recensiones siguientes.

- F. [Floridor], "En la Princesa. Beneficio de Camila Quiroga. Amar", ABC (13-IV-1930), p. 52.

- Jorge de la Cueva, "Princesa. Amar", El Debate (13-IV-1930), p. 4.

- Antonio Fernández Lepino [sic], "Princesa.- Amar", El Imparcial (13-IV-1930), p. 2.

- José de la Cueva, "En la Princesa: Amar", Informaciones (14-IV-1930), p. 4.

- Arturo Mori, "Princesa.- Estreno de Amar y beneficio de Camila Quiroga", El Liberal (13-IV-1930) p. 3.

- M. [Manuel] M. [Machado], "Princesa: beneficio de Camila Quiroga. Amar, de Paul Géraudy; traducción de Joaquín de Vedia", La Libertad (13-IV-1930), p. 3.

- José Alsina, "Princesa.- Amar", La nación (14-IV-1930), p. 17.

- M. Albar, "Princesa.- Amar", El Socialista (13-IV-1930), p. 5.

- E. Díez-Canedo, "Princesa: Amar, de Paul Géraudy.- Beneficio de Camila Quiroga", El Sol (13-IV-1930), p. 6.

- M. Fernández Almagro, "Amar, de Paul Géraudy, en la Princesa", La Voz (14-IV-1930), p. 2.

7. Me he servido de las recensiones siguientes:

- Floridor, "¡Si yo quisiera!", ABC (3-II-1926), p. 3.

- Alejandro Miquis, "Lara: Si yo quisiera...", Diario Universal (3-II-1926), p. 3.

- R. [Rafael] M. [Marquina], "Lara.- Si yo quisiera...", Heraldo de Madrid (3-II-1926), p. 6.

- A. O., "Lara.- ¡Si yo quisiera!", El Socialista (3-II-1926), p. 3.

- E. [Enrique] D.-C. [Díez-Canedo], "Lara: Si yo quisiera...", comedia de Géraldy y Spitzer, adaptada por D. Carlos de Batlle", El Sol (3-II-1926), p. 8.

- M., "En Lara: Si yo quisiera...", comedia de Géraldy y Spitzer, adaptada por D. Carlos de Batlle", La Voz (3-II-1926), p. 2.

8. De los tres periódicos que publicaron reseñas de cierta extensión de Si je voulais..., los dos últimos fueron los que recordaron a aquellos dos grandes comediógrafos del pasado, a saber:

- José de la Cueva, "En el Alkázar: Galas Karsenty. Si je voulais...", Informaciones (29-IV-1931), p. 6.

- José Alsina, "Alkázar.- Inauguración de las Galas Karsenty. Si je voulais...", La Nación (29-IV-1931), p. 11.

- M. [Melchor] F. [Fernández] A. [Almagro], "En el Alkázar. Galas Karsenty. si je voulais!...", La Voz (29-IV-1931), p. 4.

9. M. Beudet solía bromear poniéndose una pistola descargada en la sien y disparando. Con no demasiada consciencia de su acto, 'Madeleine', su esposa, la carga una vez de verdad. Durante una discusión, 'Beudet' apunta hacia ella en lugar de hacia sí mismo. El disparo de una bala real, que sólo rompe unos cristales, le hace creer que ella iba a suicidarse. La revelación del drama interior de 'Madeleine' da lugar a la reconciliación.

10. Denys Amiel, Théâtre: Le Voyageur - Le Couple - Café-Tabac, Paris, Albin Michel, s.a.

11. Denys Amiel, "Le Voyageur, pièce en un acte", La Petite Illustration (18-VIII-1923), 158 (théâtre, 100), p. 1.

12. He aquí su argumento:

'Henry' y 'Claude' dan una fiesta de despedida antes de su mudanza a la Costa Azul, escapando un poco de las tentaciones parisinas. Entonces se enteran de que otro matrimonio, el del liberal 'Robert' y la casquivana 'Suzanne' van a ser vecinos suyos en su nueva residencia. Ya en la costa, 'Henry' engaña a su mujer con 'Suzanne'. 'Claude' decide vengarse, y lo hace con 'Robert' el día mismo de la partida de éste. 'Henry', que sospecha lo que ha ocurrido, es mentido por 'Claude' mientras el matrimonio amigo espera fuera para ver qué ocurre. Por fin, 'Henry' se convence de la inocencia de su esposa. La reconciliación y la salida de los elementos perturbadores solucionan el problema.

13. Se ocuparon de Le Couple las reseñas siguientes:

- Floridor, "Compañía francesa", ABC (3-V-1925), p. 37.
- Melchor Fernández Almagro, "Princesa.- Le couple, de Denys Amiel.- Les créanciers, de August Strindberg.- Le pain de ménage, de Jules Renard", La Epoca (4-V-1925), p. 1.
- Arturo Mori, "Comedia francesa y algo de Strindberg", Informaciones (4-V-1925), p. 5.
- L. Bejarano, "La compañía Galas Karsenty en la Princesa.- Le couple, de Denys Amiel; Les créanciers, de Strindberg; Le pain de ménage, de Renard", El Liberal (5-V-1925), p. 3.
- E. Díez-Canedo, "Princesa: Galas Karsenty: Le couple, comedia en tres actos de Denys Amiel", El Sol (3-V-1925), p. 2.

14. Me he servido de las recensiones siguientes:

- L. C., "M. et Mme. un Tel", ABC (3-V-1928), p. 37.
- Nicolás González Ruiz, "Fontalba: Monsieur et madame un Tel", El Debate (3-V-1928), p. 4.
- Hipólito Finat, "Fontalba.- Monsieur et Madame un Tel", La Epoca (3-V-1928), p. 1.
- P. [Paulino] M. [Masip], "Teatro Fontalba.- M. et Mme. Un Tel, comedia en tres actos, de Denys Amiel", Heraldo de Madrid (3-V-1928), p. 5.
- L. de A., "En Fontalba: M. et Mme. un tel", Informaciones (3-V-1928), p. 10.
- A. Rodríguez de León, "Fontalba. Galas Karsenty: M. et Madame Un Tel", El Sol (3-V-1928), p. 12.

15. El argumento es un simple pretexto para el enfrentamiento psicológico:

Tras su gira musical por Estados Unidos, 'Paul' visita a su ex amante 'Madeleine', de la que continúa enamorado. Durante su ausencia, ella había iniciado una relación amorosa con 'Jacques', el mejor amigo de 'Paul'. La llegada del nuevo amante mientras el músico y la mujer hablan desencadena una lucha sorda por el corazón de ella, del que sale triunfante el más experto 'Paul'. 'Jacques' se va de la casa, no sin remordimientos por parte de 'Madeleine'.

16. La acotación inicial indica (en Denys Amiel, Le Voyageur, ob. cit., p. 3) que "Les deux hommes jouent ainsi tour à tour dans la lumière ou se replongeront dans l'ombre, selon qu'ils gagneront ou perdront du terrain dans l'esprit de la femme qui est le centre de la lutte et de leurs convoitises".

17. En un pasaje de Le Voyageur se explica el mecanismo sobre el que se levanta el teatro del silencio, como para conjurar posibles extrañezas (Denys Amiel, Le Voyageur, p. 12):

Les minutes les plus insignifiantes sont peut-être grosses de drames intérieurs... Mais c'est passionnant ça! On voit des gens paisiblement assis... qui causent, comme nous le faisons tous trois en ce moment, avec calme... leurs gestes sont ceux de tous les autres hommes polis et sociables... et peut-être que dans leur coeur s'agitent en remous... la convoitise... la haine... la passion de la bête ancestrale... Mais c'est admirable, la duplicité des gestes...

18. He consultado las reseñas siguientes:

- L. Calvo, "Le voyageur", ABC (2-V-1929), p. 35.
- Jorge de la Cueva, "Alkázar: Le voyageur", El Debate (2-V-1929), p. 4.
- Luis Araujo-Costa, "Alkázar.- Galas Karsenty. Le voyageur, de Denys Amiel. La souriante madame Beudet, de Denys Amiel y André Obey", La Epoca (2-V-1929), p. 1.
- Paulino Masip, "Teatro Alkázar: Le voyageur y La souriante madame Beudet", Heraldo de Madrid (1-V-1929), p. 5.
- José de la Cueva, "En el Alkázar: Le voyageur y La souriante madame Beudet", Informaciones (2-V-1929), p. 9.
- E. [Enrique] D.-C. [Díez-Canedo], "Alkázar: Galas Karsenty. Le voyageur, de Denys Amiel. La souriante madame Beudet, de Amiel y Obey", El Sol (2-V-1929), p. 3.
- M. Fernández Almagro, "La compañía francesa en el Alkázar.- Estreno de Le voyageur", La Voz (2-V-1929), p. 2.

19. Transcribimos la descripción hecha por Enrique Díez-Canedo (El Sol) de los cambios operados respecto del original:

He advertido sufre la pieza original y la versión de los Sres. Marquina y Guichot, muy segura en su parte teatral y fiel al principio, con supresiones de cosas no esenciales y algún retoque para suavizar la expresión [...], variaciones que tocan al último acto y cambian su sentido. Hechas, de seguro, con la anuencia del autor, creo, sin embargo, que desfiguran no poco el sentido de la comedia. Lo que en el original ocurre en pocas horas, la traducción lo diluye en tres días. Así, la frase de "trabajadoras del amor", que se dice cuando Francine manda servir un refrigerio, resulta casi inocente. Pero no destaca, como en el original, el tedio que se adueña de los dos amantes, y deshace por completo el ambiente en que el último acto se desarrolla.

20. He utilizado las recensiones siguientes:

- F. [Floridor], "La imagen", ABC (11-V-1929), p. 37.
- Jorge de la Cueva, "Lara: La imagen", El Debate (11-V-1929), p. 4.

- A. M. [Alejandro Miquis], "En Lara: La imagen", Diario Universal (11-V-1929), p. 1.
- [Luis Araujo-Costa], "Lara.- Beneficio de Camila Quiroga. Estreno de la comedia en tres actos de Denys Amiel, traducida por Eduardo Marquina y J. Guichot La imagen", La Epoca (11-V-1929), p. 1.
- Paulino Masip, "Teatro Lara: Beneficio de Camila Quiroga. La imagen, de Denys Amiel, traducida por E. Marquina y J. Guichot", Heraldo de Madrid (11-V-1929), p. 5.
- Enrique de Mesa, "Beneficio de Camila Quiroga: En Lara", El Imparcial (11-V-1928), p. 3.
- José de la Cueva, "En Lara: La imagen", Informaciones (11-V-1929), p. 9.
- Arturo Mori, "En Lara.- Beneficio de Camila Quiroga y estreno de la imagen, comedia de denys Amiel, traducida por eduardo marquina y J. Guichot", El Liberal (11-V-1929), p. 5.
- Cimorra, "Lara: La imagen, de Denys amiel, castellanización de E. Marquina y J. Chicot [sic]", El Mundo (11-V-1929), p. 3.
- Núñez: "Lara.- La imagen, a beneficio de Camila Quiroga", El Socialista (11-V-1929), p. 3.
- E. Díez-Canedo, "Lara: La imagen, de Denys Amiel, traducción de E. Marquina y J. Guichot", El Sol (11-V-1929), p. 3.
- M. Fernández Almagro, "Estrenos celebrados anoche: En Lara: Estreno de La imagen", La Voz (11-V-1929), p. 2.

21. He aquí el argumento de L'Image:

En el primer acto, conocemos a la protagonista 'Francine', una mujer de 40 años rica y muy atractiva que está visitando con su gigoló y otras amistades una mansión en el campo antes de decidir su compra, al fin efectuada. El antiguo propietario de la finca, 'Jean', visita en el segundo acto a 'Francine' para conocerla en persona. Al verse, descubren una relación insospechada: ella había sido seducida por 'Jean' muchos años antes. La entrevista se desarrolla tensa a partir de entonces hasta que caen bajo el influjo del recuerdo e intentan revivir sus viejos sentimientos. El último acto es el de la desilusión y del hastío. Tras una decepcionante sesión amorosa en la misma noche del reencuentro, los amantes se separan definitivamente.

22. Entre las recensiones de Le feu qui reprend mal destacan:

- "Despedida de Vera Sergine", ABC (25-IV-1923), p. 22.
- Enrique de Mesa, "Princesa: Vera Sergine", La Correspondencia de España (25-IV-1923), p. 1.
- Jorge de la Cueva, "Despedida de Vera Sergine", El Debate (25-IV-1923), p. 2.
- A. M. [Alejandro Miquis], "En la Princesa: Un soir.- Le feu qui reprend mal", Diario Universal (25-IV-1923), p. 3.

- Rafael Marquina, "Despedida de Vera Sergine.- Un soir.- Le feu qui reprend mal", Heraldo de Madrid (25-IV-1923), p. 2.

- José Alsina, "Princesa: Despedida de Vera Sergine: Un soir, comedia en tres actos de Gabriel Trarieux.- Le feu qui reprend mal, comedia en tres actos de M. Jean-Jacques Bernard", El Sol (25-IV-1923), p. 2.

- E. Estévez Ortega, "Le feu qui reprend mal, comedia en tres actos de Jean y Jacques Bernard [sic]", La Tribuna (25-IV-1923), p. 17.

23. El argumento de Le Feu qui reprend mal puede resumirse así:

'André' acaba de volver de Alemania, donde ha vivido como prisionero durante casi toda la Gran Guerra. Su mujer, 'Blanche', le ha estado esperando fielmente. Eso no impide que el esposo sienta celos retrospectivos al enterarse de que en su ausencia 'Blanche' había tenido que albergar a un norteamericano, aunque no sabe que este se había enamorado de 'Blanche' y le había pedido que lo acompañase a su país. El tratamiento incomprensivo y a veces brutal de 'André' la persuaden tanto como la atracción por el estadounidense a seguirle a América, pero el dolor del marido y el recuerdo del pasado común acaban por retenerla en casa a pesar de su decisión, análogamente a la poco posterior heroína de Aimer, de Géraudy.

24. Francisco Marroquín, "El teatro del silencio y de lo inexpresado: Jean-Jacques Bernard", ABC (14-VI-1928), pp. 11 y 13.

25. He utilizado las recensiones siguientes:

- F. [Floridor], "Galas Karsenty. Martine. A quoi revent les jeunes filles", ABC (1-V-1930), p. 38.

- R. D., "Español: Martine y A quoi rêvent les jeunes filles", El Debate (1-V-1930), p. 4.

- Luis Araujo-Costa, "Español.- Galas Karsenty. Representaciones de la obra en cinco cuadros de Jean-Jacques Bernard Martine y de la producción en dos actos, ocho cuadros y en verso de Alfred de Musset A quoi rêvent les jeunes filles", La Epoca (1-V-1930), pp. 1-2.

- J. [Juan] G. [González] O. [Olmedilla], "Los franceses de Karsenty, en el Español.- Martine, de Jean Jacques Bernard", Heraldo de Madrid (1-V-1930), p. 5.

- M. [Manuel] M. [Machado], "Español: Compañía francesa Galas Karsenty.- Martine, de J.J. Bernard.- A quoi rêvent les jeunes filles, de Musset", La Libertad (1-V-1930), p. 3.

- José Alsina, "Español.- Martine y A quoi rêvent les jeunes filles", La Nación (1-V-1930), p. 16.

- Núñez, "Español.- Galas Karsenty", El Socialista (2-V-1930), p. 3.

- E. Díez-Canedo, "Español: Martine, de J.J. Bernard.- A quoi rêvent les jeunes filles", El Sol (1-V-1930), p. 6.

- M. Fernández Almagro, "Obras de Bernard y Musset en el Español por la compañía francesa", La Voz (1-V-1930), p. 2.

26. Martine se desarrolla en un pequeño pueblo donde 'Julien' va a vivir tras la Gran Guerra. Allí conoce a una bella campesina llamada 'Martine', a la que corteja por juego sin darse cuenta de que ella se ha enamorado sinceramente. La llegada de la novia y luego esposa de 'Julien', 'Jeanne', arrebatada a la protagonista toda esperanza, pero no mata su amor, que persiste tras el cambio de residencia de 'Julien' y tras el mismo matrimonio de 'Martine' con otro aldeano, 'Alfred'.

27. Existe un pasaje significativo al respecto en Le Pêcheur d'ombres (La Petite Illustration [4-VI-1921], 50 [théâtre, 42], p. 11):

Mais la réponse n'est pas dans les mots. Elle est... dans un clin d'oeil... dans un mouvement de la lèvre... un geste de la main... une façon de jouer avec les plis de votre robe, ou les perles de votre collier... Les mots! c'est une contenance qu'on se donne...

28. "Jean Sarment", ABC (28-IV-1927), pp. 13-14.

29. Rafael Marquina, "Fontalba: Teatro de Juan Sarment", Heraldo de Madrid (30-IV-1927), p. 7.

30. Rémée de Hernández, "Los artistas de Francia en España: Una conversación con Juan Sarment", Informaciones (2-V-1927), p. 9.

31. El argumento de Les plus beaux yeux du monde es revelador:

'Napoléon' y 'Arthur' aman los dos a 'Lucie'. Para evitar romper su amistad por su causa, deciden declararse a ella una misma tarde, pero 'Napoléon' renuncia a hacerlo a medias por timidez y a medias por consideración al amigo, y habla al contrario a favor de 'Arthur', quien acaba por salir triunfante. Años después, 'Napoléon' visita a su siempre amada 'Lucie' y se entera entonces de la ceguera de ella, razón del desvío del que es ya su marido, 'Arthur'. Este reacciona apasionadamente cuando se da cuenta de que 'Lucie' está comenzando a apreciar la bondad y el cariño de 'Napoléon'. Esta explosión le devuelve el amor de su esposa. El amigo se va de la casa vencido una vez más.

32. He utilizado las recensiones siguientes:

- Floridor, "En Madrid.- Compañía francesa en Fontalba", ABC (29-IV-1927), p. 36.
- N. González Ruiz, "Fontalba: Les plus beaux yeux du monde", El Debate (29-IV-1927), p. 4.
- Alejandro Miquis, "En Fontalba. Les plus beaux yeux du monde", Diario Universal (29-IV-1927), p. 1.
- Hipólito Finat, "Fontalba.- Les plus beaux yeux du monde, de monsieur Jean Sarment", La Epoca (29-IV-1927), p. 1.
- Enrique de Mesa, "Presentación de Juan Sarment en Fontalba", El Imparcial (29-IV-1927), p. 3.
- L. de A., "En Fontalba: Les plus beaux yeux du monde", Informaciones (29-IV-1927), p. 6.
- L. Bejarano, "Fontalba.- Les plus beaux yeux du monde, comedia en tres actos, de Jean Sarment. Presentación de la compañía", El Liberal (29-IV-1927), p. 3.
- M. [Manuel] M. [Machado], "Fontalba: compañía francesa de Jean Sarment: Les plus beaux yeux du monde, comedia en tres actos, de Jean Sarment", La Libertad (29-IV-1927), p. 5.
- E. Díez-Canedo, "Teatro Fontalba. Galas Karsenty: Les plus beaux yeux du monde", El Sol (29-IV-1927), p. 8.
- M. Fernández Almagro, "Les plus beaux yeux du monde en Fontalba", La Voz (29-IV-1927), p. 2.

33. El argumento de Madeleine puede resumirse así:

'Madeleine' es la mujer que da todo el amor que le piden sin solicitar nada a cambio. Su bondad la atrae hacia el compositor principiante 'Marc-Adolphe', de aire infantil y desgraciado. Enamorada sinceramente de él, ambos inician una relación que el joven corta para casarse con una antigua novia cuando ha comenzado a triunfar gracias a las relaciones de 'Madeleine'. Pasan unos años. 'Marc-Adolphe' vuelve a ver a 'Madeleine' para rogarle que lo consuele de la muerte de su madre y del fracaso de su matrimonio. La protagonista lo anima, aunque sabe que él no volverá a ella. 'Madelon' habrá de resignarse a su vocación de generosidad desinteresada.

34. Me he servido de las recensiones siguientes:

- Floridor, "Compañía francesa. Madelon", ABC (30-IV-1927), p. 38.
- Nicolás González Ruiz, "Fontalba: Madelón", El Debate (30-IV-1927), p. 4.
- Alejandro Miquis, "En Fontalba: Madelon", Diario Universal (30-IV-1927), p. 1.
- Enrique de Mesa, "Segunda noche de la actuación de Juan Sarment.- Estreno de Madelon en Fontalba", El Imparcial (30-IV-1927), p. 3.
- L. Bejarano, "Fontalba.- Madelon, comedia en cuatro actos, original de Jean Sarment", El Liberal (30-IV-1927), p. 3.

- Fernando de la Milla, "Anoche, en Fontalba, con éxito, la compañía francesa estrenó Madelón, de Jean Sarment", La Nación (30-IV-1927), p. 5.

- E. Díez-Canedo, "Fontalba: Marcelée Géniat y Jean Sarment en Madelon", El Sol (30-IV-1927), p. 2.

- M. Fernández Almagro, "Madelon, comedia en cuatro actos", La Voz (30-IV-1927), p. 2.

35. Melchor Fernández Almagro aprovechó el pretexto de Madelon para burlarse de algunos tópicos del teatro de boulevard que se encontraban en ella -y en otras piezas del universo intimista (cf. Le Voyageur)-:

Hacia acá cae, poco más o menos, el punto de intersección con el plano sobre que dan vueltas -tióvivo obstinado y monótono- los personajes del teatro de boulevard, gastados ya por el uso: una mujer más o menos amoureuse, un hombre que fluctúa entre la pasión y el capricho y otro hombre, simple e inofensivo, peón que interviene a las inmediatas órdenes del autor para determinar las necesarias acciones y reacciones en Madelon, 'Robert', quien ama a la heroína con desesperada abnegación].

¡Ah! Un personaje más suele intervenir en las comedias de esta clase; un personaje no por incorpóreo menos cierto de presencia: el rumor de unos violines estratégicamente apostados. Una musiquita oportuna sirve para entonar determinadas situaciones, y aun para realzarlas con un fácil efluvio de poesía. Un vals emitido desde las cajas facilita mucho las declaraciones de amor. Así como también mitiga penas, desazones, celos y nostalgias. (La Voz).

36. Entre las recensiones de Le Pêcheur d'ombres se pueden citar:

- Floridor, "En Madrid. Compañía francesa. El pescador de sombras", ABC (3-V-1927), p. 38.

- "En Fontalba: El pescador de sombras", Diario Universal (2-V-1927), p. 1.

- Hipólito Finat, "Fontalba.- Le pêcheur d'ombres, de Jean Sarment", La Epoca (2-V-1927), pp. 1-2.

- Enrique de Mesa, "Despedida de Jean Sarment en Fontalba", El Imparcial (4-V-1927), p. 2.

- E. Díez-Canedo, "Jean Sarment en Fontalba: Le pêcheur d'ombres y As-tu du coeur?", El Sol (4-V-1927), p. 8.

-M. Fernández Almagro, "Poliche, de Bataille, y Le pêcheur d'ombres, de Sarment", La Voz (2-V-1927), p. 2.

37. Le Pêcheur d'ombres presenta al poeta 'Jean' viviendo con su madre y su hermano 'René' en el campo, donde sus familiares lo cuidan de su demencia. La rutina de las poéticas divagaciones del loco se ve alterada por la llegada de 'Nelly', la persona que al rechazarlo antes le había llevado a perder la razón. El no la reconoce al principio, pero se establece entre ambos una simpatía que acabará en el enamoramiento de la mujer al descubrir las verdaderas cualidades de 'Jean'. Poco a poco, le van volviendo a éste la memoria y la lucidez, pero 'René', que se ha enamorado también de 'Nelly', le convence de que ella no es sino otra joven que se ha hecho pasar por ella. 'Jean' se hunde otra vez en la locura, ahora más violenta por la sensación de engaño y frustración, hasta acabar suicidándose.

38. La palabra da lugar a un juego de palabras, pues ombres son tanto las sombras en el fondo de la locura de 'Jean' como un tipo de trucha que desea pescar en el arroyo del terreno de su casa.

39. La obra es la dramatización de la angustia del prestigioso pintor 'Charles', por causa de su inseguridad como artista y como hombre, que no disminuye a pesar de las pruebas de estima que recibe continuamente. El mismo amor de 'Agnès', quien se divorcia de 'Lionel', un íntimo amigo de 'Charles', para casarse con éste, no hace sino aumentar su aprensión, pues cree erróneamente que ella sigue amando a 'Lionel', de quien se habría separado por celos. Sólo la muerte del amigo le tranquilizará, al comprobar que 'Agnès' no se siente trastornada por la noticia. Sin embargo, los acordes últimos de felicidad no ocultan que las dudas volverán a reproducirse inexorablemente, por una razón o por otra.

40. Destacan las recensiones siguientes:

- Floridor, "La galerie des glaces", ABC (3-V-1927), p. 38.
- N. González Ruiz, "Fontalba: La galerie des glaces, Le pêcheur d'ombres", El Debate (3-V-1927), p. 4.
- Hipólito Finat, "Fontalba.- La galerie des glaces de Bernstein", La Epoca (3-V-1927), p. 1.
- Enrique de Mesa, "A propósito de un estreno.- Bernstein y el teatro moderno.- La galerie des glaces", El Imparcial (3-V-1927), p. 1.
- L. Bejarano, "Fontalba.- Poliche, de Bataille; La galerie des glaces, de Bernstein; Le pêcheur d'ombres, de Sarment", El Liberal (3-V-1927), p. 2.
- M. [Manuel] M. [Machado], "Fontalba: Galas Karsenty.- Compañía francesa de Jean Sarment.- La galerie des glaces, de Bernstein", La Libertad (3-V-1927), p. 2.

- Fernando de la Milla, "Fontalba.- La galerie des glaces, de Henry Bernstein", La Nación (2-V-1927), p. 5.
- E. Díez-Canedo, "Fontalba: Marcelle Géniat en La Galerie des glaces", El Sol (3-V-1927), p. 2.
- M. Fernández Almagro, "Sarment, en Fontalba", La Voz (3-V-1927), p. 2.

41. El sencillo argumento de Félix puede resumirse en estos términos:

'Félix' conoce en una casa de mala nota a 'Madeleine', una joven que acepta esporádicamente ese tipo de encuentros para poder vivir, sin que ello menoscabe una elegancia y distinción natas que enamoran a 'Félix' a primera vista, animándole a proponerle que compartan su vida. En el segundo acto, se produce un salto. Casi todo él es la exhibición de dureza negociadora de 'Félix' en contra de un socio, a pesar de lo cual acaba concediéndole un trato favorable por el influjo moral que está ejerciendo en él 'Madeleine'. En el último acto, años más tarde, 'Madeleine', enamorada de un joven que 'Félix', ya su esposo, ha hecho triunfar, quiere separarse aun después de su abandono por el amante. Tras reaccionar furiosamente, 'Félix' se da cuenta de lo que ha significado en su vida 'Madeleine' e intenta reconstruir la relación por encima de las debilidades de ambos. Cuando ella acaba de aceptar, un apagón simboliza el estado emocional de ambos y su necesidad mutua.

42. Me he servido de las recensiones siguientes:

- Floridor, "En Madrid: Félix", ABC (4-V-1929), p. 43.
- Jorge de la Cueva, "Alkázar: Félix", El Debate (4-V-1929), p. 4.
- Luis Araujo-Costa, "Alkázar.- Galas Karsenty. Félix, comedia en tres actos de Henry Bernstein", La Epoca (4-V-1929), p. 1.
- Paulino Masip, "Teatro Alkázar.- Semana francesa: Félix, de Henri Bernstein", Heraldo de Madrid (4-V-1929), p. 5.
- Enrique de Mesa, "Alkázar.- Félix, tres actos de Henri Bernstein", El Imparcial (4-V-1929), p. 1.
- José de la Cueva, "En el Alkázar. Félix", Informaciones (4-V-1929), p. 9.
- Arturo Mori, "Compañía francesa en el Alkázar.- El teatro de Bernstein: Félix, comedia dramática en tres actos", El Liberal (4-V-1929), p. 2.
- M. [Manuel] M. [Machado], "Alkázar: Compañía francesa: Félix, pieza en tres actos de Henri Bernstein", La Libertad (4-V-1929), p. 5.
- Cimorra, "Comedia francesa. Félix, de Bernstein", El Mundo (4-V-1929), p. 3.

- E. Díez-Canedo, "Alkazar: Galas Karsenty. Félix, de Henry Bernstein", El Sol (4-V-1929), p. 3.

- M. Fernández Almagro, "Félix, de Bernstein, en el Alkazar", La Voz (4-V-1929), p. 2.

43. Angel S. Salcedo, "El teatro en París: Un gran éxito de Bernstein en Teatro Gymnase", La Esfera, XIV (4-VI-1927), 700, p. 11.

44. Han sido de utilidad las siguientes recensiones:

- F. [Floridor], "Alkazar. Le venin", ABC (3-V-1931), p. 54.

- Antonio Espina, "Le Venin", Crisol (5-V-1931), p. 4.

-Luis Araujo Costa, "Alkazar.- Galas Karsenty.- Representación de la comedia en tres actos de Henry Bernstein Le venin, y de la comedia, también en tres actos, de Léopold Marchand, Durand bijoutier", La Epoca (4-V-1931), p. 1.

- J. [Juan] G. [González] O. [Olmedilla], "Alkazar.- Le venin", Heraldo de Madrid (4-V-1931), p. 5.

- Bernardo G. de Candamo, "Alkazar.- Le venin", El Imparcial (3-V-1931), p. 5.

- José de la Cueva, "En el Alkazar: Le venin", Informaciones (4-V-1931), p. 7.

- Arturo Mori, "Alkazar.- Le venin, de Bernstein", El Liberal (3-V-1931), p. 5.

- M. [Manuel] M. [Machado], "Alkazar: Compañía francesa: Galas Karsenty: Le venin, de Bernstein", La Libertad (3-V-1931), p. 4.

- José Alsina, "Alkazar.- Galas Karsenty.- Le venin y Durand, bijoutier", La Nación (4-V-1931), p. 12.

- E. Díez-Canedo, "Alkazar: Galas Karsenty.- Le venin, de Henry Bernstein", El Sol (3-V-1931), p. 9.

- M. Fernández Almagro, "Los franceses en el Alkazar", La Voz (4-V-1931), p. 6.

45. El argumento de Le Venin es tan sencillo como sigue:

'Gabriel Pécaud' es un escritor que trata de recuperar la tranquilidad volviendo a su mujer tras cuatro años de relaciones de amor tormentoso con 'Françoise', a quien continúa deseando con la fuerza de una droga (el veneno de la pasión y de los celos), de modo que no vacila un momento en reunirse de nuevo con ella cuando la sabe en París. Su encuentro se desarrolla en medio de una tensión dolorosa entre afectos encontrados. Finalmente, el escritor consigue vencerse a sí mismo e intenta apreciar mejor el amor de su esposa, buenas intenciones que otra mujer amenaza al reavivar su infierno interior.

46. No obstante, el argumento de Mélo no está exento de peripecias:

'Pierre' y 'Marcel', dos buenos amigos desde su coincidencia en el Conservatorio de Música, se reúnen en casa del primero para celebrar el regreso del segundo, pianista famoso, de una gira triunfal. Durante la velada, una atracción creciente embarga al recién llegado y a la esposa de 'Pierre', 'Romaine', quienes finalmente conciertan una cita para el día siguiente. Esta será el comienzo de una relación muy intensa, de la que el naturalmente bondadoso y un tanto ingenuo 'Pierre' no se da cuenta ni siquiera cuando cae enfermo, lentamente envenenado por su mujer. Cuando ella se cree descubierta por su negativa a que 'Pierre' fuera examinado por otro médico que no fuese el incompetente suyo, huye junto a 'Marcel', que le comunica que va a partir solo para otra gira. Tras volver a casa y darse cuenta de que la prima de su marido, 'Christine', ha hablado con el nuevo doctor e intuye la verdad, se fuga de nuevo. Después de errar desesperada por los barrios bajos de París, se arroja al Sena. Años después, 'Pierre', que se ha casado con 'Christine' sin conocer la tentativa de asesinato, aún se pregunta el porqué de aquel suicidio. Las sospechas que ha estado abrigando sobre la relación de 'Marcel' con su mujer acaban por desaparecer tras una larga conversación con el amigo en que éste reconoce con cierto pesar que 'Romaine' nunca había dejado de querer a 'Pierre' en el fondo.

47. Se ocuparon de Mélo los críticos siguientes:

- Floridor, "En Madrid: En el Español. Galas Karsenty. Mélo", ABC (30-IV-1930), p. 39.

- Alejandro Miquis, "En el Español: Mélo", Diario Universal (30-IV-1930), p. 1.

- Luis Araujo-Costa, "Español.- Galas Karsenty.- Estreno de la obra en tres actos y doce cuadros, de Henry Bernstein, Mélo", La Epoca (30-IV-1930), pp. 1-2.

- Alejandro Miquis, "Semana teatral: Compañía Karsenty. Fiereza", La Esfera (10-V-1930), p. 6.

- J. [Juan] G. [González] O. [Olmedilla], "La compañía francesa en el teatro Español: Inauguración con el estreno de Melo, de Henry Bernstein", Heraldo de Madrid (30-IV-1930), p. 5.

- Antonio Fernández Espinosa, "Español.- Las Galas Karsenty", El Imparcial (1-V-1930), p. 4.

- José de la Cueva, "En el Español: La compañía Karsenty. Mélo", Informaciones (30-IV-1930), p. 4.

- Arturo Mori, "Español.- Estreno de Mélo, de Bernstein", El Liberal (30-IV-1930), p. 3.

- José Alsina, "Español.- Inauguración de las Galas Karsenty: Mélo", La Nación (30-IV-1930), p. 15.

- E. Díez-Canedo, "Español: Galas Karsenty.- Mélo, de Henri Bernstein", El Sol (30-IV-1930), p. 8.

- M. Fernández Almagro, "Galas Karsenty, en el Español.- Mélo, de Bernstein", La Voz (30-IV-1930), p. 2.

48. Días después de su estreno, al comentar los diversos espectáculos de Galas Karsenty en esa temporada, Antonio Fernández Lepina se hizo eco de la impresión de un Bernstein sólo renovado en superficie, aunque el mismo cronista no dejase de reconocer sus relaciones con la vanguardia, en "En el Español.- Las Galas Karsenty", El Imparcial (6-V-1930), p. 4:

La última obra de Henry Bernstein [...] ofrecía bastante interés por sus 500 representaciones consecutivas en París y porque esta producción marca un notable cambio en los procedimientos teatrales del ilustre dramaturgo. Esta evolución afecta más a la forma que al fondo. En la forma, Bernstein ha llevado a la escena el tecnicismo del cinematógrafo, llegando en algunos momentos a cuadros mudos de extraordinaria eficacia, como el del suicidio de Maniche en el Sena y de pura emoción estética como el del cementerio. En el fondo, Bernstein permanece fiel a sus tradiciones. Ha pretendido, pero no ha logrado desprenderse de ellas. El melodrama subsiste en toda su integridad. No falta el poison, se esboza la mujer fatal y existe la gran escena de evoluciones y cambiantes, de intensa emoción y de efectismo. La escena no ocupa en Mélo el acto central como es característico en el autor de El ladrón. Aparece en la postrera jornada y tiene más significado carácter psicológico. Se analiza en ella los celos del pasado, a la manera de Lenormand en Le mangeur de rêves.

49. Felipe Sassone, "Acotaciones divagatorias: A propósito de Mélo, de Bernstein", ABC (8-V-1930), p. 10.

50. Manuel Bueno, "La pasión criminal: Según Bernstein", ABC (11-IV-1929), p. 10.

51. He consultado las recensiones siguientes:

- A. C., "Cómico: Mélo", ABC (21-IV-1934), pp. 44-45.

- Alberto Marín Alcalde, "Estreno de Mélo en el Cómico", Ahora (21-IV-1934), p. .

- Jorge de la Cueva, "Cómico.- Mélo", El Debate (21-IV-1934), p. 8.

- J. [Juan] G. [González] O. [Olmedilla], "Cómico.- Mélo: En el Cómico, Josefina Díaz de Artigas alcanzó una victoria considerable en la protagonista de Mélo, folletín escénico de Henry Bernstein", Heraldo de Madrid (21-IV-1934), p. 4.

- José de la Cueva, "En el Cómico: Melo", Informaciones (21-IV-1934), p. 9.
- M. [Manuel] M. [Machado], "Cómico.- Melo, de Henri Bernstein; traducción de Magda Donato", La Libertad (21-IV-1934), p. 4.
- Juan Chabás, "Cómico: Melo, de Bernstein, traducción de Magda Donato", Luz (21-IV-1931), p. 5.
- A. [Arturo] M. [Mori], "Cómico.- Melo, folletín en once cuadros, de Bernstein, traducción de Magda Donato", El Sol (21-IV-1934), p. .
- Gonzalo Latorre, "Cómico.- Melo, folletín escénico en tres actos, de Henry Bernstein, traducido por Magda Donato", La Nación (21-IV-1934), p. 7.
- M. Fernández Almagro, "Cómico: Estreno del folletín escénico en tres actos, de M. Henri Bernstein, traducido por Magda Donato", El Sol (21-IV-1934), p. 10.
- V. T., "En el Cómico: Melo, de Henri Bernstein, traducción de Magda Donato", La Voz (21-IV-1934), p. 2.

52. Manuel Machado defendió la crudeza del teatro bernsteniano en tanto le estaba permitiendo crear personajes excepcionales, como lo deberían ser todos los dramáticos, según afirmaría más abajo el crítico (La Libertad):

La fuerza pasional, la verdadera exasperación de los sentimientos hasta la locura y el vicio, hacen de los héroes y heroínas de Bernstein seres hasta cierto punto excepcionales y dan a sus vidas un dramatismo formidable, que el autor recoge y manifiesta en escena [sic] de una gran valentía y de una emoción penetrante.

53. He cotejado el texto de Henry Bernstein "Mélo, pièce nouvelle inédite en trois actes et douze tableaux", Les Oeuvres Libres, 112 (octubre, 1930), pp. 5-116, con Enrique Bernstein, "Melo (Melodrama), folletín escénico en tres actos, divididos en doce cuadros, original, traducción del francés por Magda Donato", La Farsa, VIII (15-IX-1934), 366.

54. La cita escénica de tópicos de actuación del boulevard no pasaría seguramente desapercibida para un público perfectamente conocedor. Así, el 'Garcin' sartriano obedece a la ley no escrita de que todo personaje masculino ha de intentar conquistar los personajes femeninos a su alcance por principio. Antoine, por su lado, organiza prácticamente toda L'Ennemie de acuerdo con una cierta parodización de aquellos tópicos, como es el caso del cuarto cuadro (acto I), en el que se recurre al motivo triangular ridiculizándolo sutilmente: tras la furia del marido al enterarse de las repetidas infidelidades de su esposa, que expresa gestualmente por el movimiento prefijado en el boulevard del amago de

estrangulamiento de la culpable, la llegada del amante conduce a una suerte de entrega en mano de la mujer a cambio de la tranquilidad, aunque la interpretación por ésta de los buenos auspicios de su marido como un perdón, la hace volver, muriendo él de un ataque a causa del disgusto...

55. Me he servido de las recensiones siguientes:

- C., "En el Alkazar. L'ennemie", ABC (30-IV-1931), pp. 47-48.

- Antonio Espina, "Teatros: L'ennemie", Crisol (2-V-1931), p. 7.

- Luis Araujo-Costa, "Alkazar.- Galas Karsenty.- Representación de la comedia en tres actos y ocho cuadros de André-Paul Antoine L'ennemie", La Epoca (30-IV-1931), p. 1.

- B. [Bernardo] G. de C. [Candamo], "Alkazar.- L'ennemie", El Imparcial (30-IV-1931), p. 6.

- C., "En el Alkazar: L'ennemie", Informaciones (30-IV-1931), p. 6.

- M. [Manuel] M. [Machado], "Alkazar: Compañía francesa Galas Karsenty.- L'ennemie, comedia en tres actos y ocho cuadros, de M. Paul André Antoine", La Libertad (30-IV-1931), p. 9.

- José Alsina, "Alkazar.- Galas Karsenty.- L'ennemie", La Nación (30-IV-1931), p. 12.

- E. [Enrique] D.-C. [Díez-Canedo], "Alkazar: Galas Karsenty. L'ennemie, de André-Paul Antoine", El Sol (30-IV-1931), p. 10.

- M. Fernández Almagro, "En el Alkazar: L'ennemie", La Voz (30-IV-1931), p. 4.

56. La acción se desarrolla entre 1890 y finales de los años veinte, representándose el pasado siempre desde una ilusionista perspectiva contemporánea:

En un cementerio, el día de Todos los Santos, tres difuntos comienzan a charlar y descubren en seguida que la misma mujer había provocado la muerte de cada uno. La narración de las tres historias se efectúa mediante su dramatización. En primer lugar, el fallecido más joven, 'El Marinero' (los personajes son designados por su papel, no por su nombre), se suicida al comprobar que 'La Mujer' no se iba a casar con él porque no había hecho aún suficiente dinero. El segundo, 'El Marido', el burgués rico por el que había abandonado a su novio, muere de un ataque al regresar ella inopinadamente tras haberlo apenas abandonado con 'El Amante'. Este fallece de agotamiento a causa de la insaciabilidad sexual de 'La Mujer'. En el último cuadro, llegan al camposanto 'La Mujer' y 'La Joven', su hija, a quien ha educado en el odio a 'El Marido', su padre, y de los hombres, en general. 'La Joven' es un prototipo de chica moderna independiente, con estudios universitarios y responsabilidades

en el trabajo, por lo que cualquier relación sentimental suya podría ser desinteresada. Esto la hace dudar cuando se encuentra en el mismo cementerio con 'El Joven', un amigo de universidad, y ambos se plantean entablar un amor de igual a igual. Sin embargo, son conscientes de que la comunicación entre hombres y mujeres es casi imposible y deciden continuar cada cual con sus parejas homosexuales. No obstante, el final es abierto, pues 'La Mujer' convence a la hija de intentar atrapar al 'Joven'...

57. Varios autores de reseñas aludieron a El monje blanco, de Eduardo Marquina, como una muestra reciente española de dichos saltos. Por otra parte, y ya fuera de ese ámbito comercial, la lectura del misterio Amor de dos vidas (1932), de Manuel Altolaguirre, sugiere que el conocimiento de L'Ennemie pudo ser un estímulo para el poeta, que expuso con una estructura paracinematográfica semejante a la utilizada por Antoine hijo un mensaje de esperanza en el amor mutuo de hombre y mujer que cabe interpretar como una refutación implícita del pesimismo de su posible modelo.

58. André-Paul Antoine, "L'Ennemie, comédie en trois actes et huit tableaux", La Petite Illustration (29-VI-1929), 436 (théâtre, 233), p. 4.

59. Francisco Marroquín: "Los nuevos dramaturgos: Marcel Pagnol", ABC (19-IV-1928), p. 11.

60. He consultado las recensiones siguientes:

- Floridor, "Compañía francesa", ABC (28-IV-1928), p. 37.
- Jorge de la Cueva, "Fontalba: Jazz", El Debate (28-IV-1928), p. 4.
- Alejandro Miquis, "En Fontalba: Jazz", Diario Universal (28-IV-1928), p. 1.
- Hipólito Finat, "Fontalba.- Estreno de la comedia dramática en cuatro actos, original de Marcel Pagnol, titulada Jazz", La Epoca (28-IV-1928), p. 1.
- Juan G. Olmedilla, "Inauguración de la temporada francesa en Fontalba: Jazz, tragicomedia superrealista de Marcel Pagnol", Heraldo de Madrid (28-IV-1928), p. 5.
- José de la Cueva, "Los comediantes franceses se presentan en el Fontalba.- Y estrenan Jazz, la famosa obra de Marcel Pagnol", Informaciones (28-IV-1928), p. 7.
- Arturo Mori, "Comedia francesa.- Ayer se presentó en el Fontalba la compañía de Karsenty. Estreno de Jazz", El Liberal (28-IV-1928), p. 5.
- M. [Manuel] M. [Machado], "Fontalba: Compañía francesa de Harry Baur y Andrée Pascal. Inauguración. Jazz, comedia en cuatro actos, de Marcel Pagnol", La Libertad (28-IV-1928), p. 3.

- José Alsina, "Fontalba.- Presentación de la compañía francesa de Harry Baur.- Jazz", La Nación (28-IV-1928), p. 4.
- E. Díez-Canedo, "Compañía francesa en el teatro Fontalba: Galas Karsenty. Jazz, comedia dramática de Marcel Pagnol", El Sol (28-IV-1928), p. 8.
- M. Fernández Almagro, "Una compañía francesa.- Compañía francesa en Fontalba. Estreno de Jazz", La Voz (28-IV-1928), p. 2.

61. El argumento de Jazz puede resumirse en estos términos: 'Blaise' es un helenista en los umbrales de la vejez (57 años) que ha pasado su vida dando clase a un selecto grupo de alumnos e intentando reconstruir uno de los diálogos perdidos de Platón a partir de unos fragmentos. Su prestigio intelectual se derrumba súbitamente cuando un colega descubre el manuscrito íntegro del diálogo firmado por un oscuro neoplatónico. Desengañado, el profesor de despide de la clase con un bello discurso en el que insta a los estudiantes que no se dejen ganar por la vanidad de la cultura sino que disfruten de una vida que él ha malgastado. Ese mismo día se le aparece el espectro de su juventud ('Le Jeune Homme'), quien le echa en cara su represión y le insta a que declare su amor a 'Cécile', la más bella muchacha de la clase, que lo ha visitado para rogarle que no les abandone. Mientras pide su mano, el joven sustituye en escena al viejo 'Blaise', convenciendo a 'Cécile' con su apasionada elocuencia. Sin embargo, ella sólo ha aceptado por piedad. Cuando al día siguiente llega a despedirse del profesor uno de sus compañeros, el serbio 'Stépanovich', 'Cécile' descubre que en realidad amaba al chico de su edad y abandona a 'Blaise'. Poco después, se aparece de nuevo su joven ego, quien evoca la imagen de un futuro de mujeres fáciles, champán y música de jazz. Así ha de recuperar 'Blaise' el tiempo perdido, pero el viejo se niega a caer en el ridículo de un reverdecimiento degradante y muere asesinado por el joven, como un desdoblamiento final en el suicidio.

62. El mismo procedimiento fue utilizado por José López Rubio y Eduardo Ugarte en su comedia De la noche a la mañana (1929), donde la conciencia del protagonista se encarna en el escenario y le reprocha su falta de valor para romper con sus prejuicios y ser feliz. Las reminiscencias de Jazz son, pues, evidentes, aunque el tema es tratado por los españoles en clave de comedia ligera.

63. Concretamente, el argumento de Topaze es éste:

'Topaze', irreproachable profesor de ética en el pensionado Muche, es despedido por haberse negado a aprobar injustamente al vástago de una baronesa, además de por haberse enamorado de 'Ernestine', la hija de su jefe. El mismo día,

cuando se dispone a continuar dando clases particulares al hijo de la espectacular 'Suzy', ésta y su amante 'Castel-Bénac', que está utilizando su puesto de concejal para enriquecerse, le ofrecen el puesto de titular de una compañía que les servía de tapadera, tras perder al interior hombre de paja, aprovechándose del candor de 'Topaze'. El ex profesor va comprendiendo cuál es la índole del negocio; desea salir, por sus convicciones morales y por miedo a la cárcel, pero, al darse cuenta de que los periódicos que amenazaban con desvelar el escándalo pueden ser sobornados o chantajeados y de que las autoridades no se preocupan del asunto, decide adaptarse al mundo tal como es. Los beneficios llegan pronto: 'Muche' intenta que su chica lo seduzca ahora que parece un buen partido y el Gobierno le concede las palmas académicas que merecía pero no había podido conseguir honradamente. Poco a poco, se convierte en un maestro de la prevaricación. Expulsa a 'Castel-Bénac' del negocio, se queda con 'Suzy' y se permite repetir los discursos sobre la moralidad a la inversa a un escandalizado colega del pensionado que quiere prevenirle de los rumores sobre la ilegalidad de sus actividades. El antiguo compañero de trabajo acaba convenciéndose cuando oye la llamada de un ministro en tratos con 'Topaze', y pregunta si acaso éste necesita un secretario...

64. He utilizado las recensiones siguientes.

- L. Calvo, "Topaze", ABC (1-V-1929), p. 37.
- Jorge de la Cueva, "Alkázar: Presentación de la compañía francesa", El Debate (1-V-1929), p. 4.
- Alejandro Miquis, "En el Alkázar. Galas Karsenty.- Topaze", Diario Universal (1-V-1929), p. 1.
- Luis Araujo-Costa, "Alkázar.- Presentación de la compañía francesa de Galas Karsenty con la comedia en cuatro actos de Marcel Pagnol Topaze", La Epoca (1-V-1929), p. 1.
- P. [Paulino] M. [Masip], "En el teatro Alkázar: Debut de la compañía francesa con Topaze, de Marcel Pagnol". Heraldo de Madrid (1-V-1929), p. 5.
- José de la Cueva, "Se inaugura en el Alkázar la 'Semana francesa'.- estreno de Topaze, de Marcel Pagnol", Informaciones (1-V-1929), p. 8.
- A. [Arturo] M. [Mori], "Alkázar (compañía de comedia francesa). Topaze, comedia de Marcel Pagnol", El Liberal (1-V-1929), p. 3.
- E. [Enrique] D.-C. [Díez-Canedo], "Alkázar: Galas Karsenty. Topaze, de Marcel Pagnol", El Sol (1-V-1929), p. 3.
- M. Fernández Almagro, "Una compañía francesa en el Alkázar", La Voz (1-V-1929), p. 2.

65. Comentaron Topacio con cierta extensión:

- "En Fontalba. Topacio", ABC (5-IV-1931), p. 55.

- P. M., "Estreno en Fontalba de Topacio, de Pagnol", Ahora (5-IV-1931), p. 23.
- A. [Antonio] E. [Espina], "Fontalba: Topacio, de Marcel Pagnol", Crisol (7-IV-1931), p. 11.
- Carlos Fernández Cuenca, "Fontalba.- Estreno de la comedia en cuatro actos, de Marcel Pagnol, traducción de Gregorio Martínez Sierra, titulada Topacio", La Epoca (6-IV-1931), p. 2.
- Alfredo Muñiz, "Fontalba.- Presentación de la compañía Rivera de Rosas, con la comedia de Pagnol Topacio", Heraldo de Madrid (6-IV-1931), p. 5.
- Antonio F. Lepina, "Fontalba.- Compañía Rivera-De Rosas.- Topacio", El Imparcial (5-IV-1931), p. 3.
- José Romero Cuesta, "En Fontalba: Topacio", Informaciones (6-IV-1931), p. 12.
- E. M. A., "Fontalba.- Topacio", El Socialista (5-IV-1931), p. 5.
- Cacho y Zabálza, "Fontalba: Presentación de la compañía Rivera-De Rosas con la obra Topacio", El Sol (5-IV-1931), p. 7.
- M. Fernández Almagro, "En Fontalba.- Estreno de Topacio", La Voz (6-IV-1931), p. 2.

66. Marcel Pagnol fue un dramaturgo privilegiado en la escena barcelonesa, donde se estrenaron sus principales obras con buena aceptación de los intelectuales y sirvió de estímulo a la propia creación catalana, como atestigua la ascendencia de Marius sobre el poético El café de la Marina, de Josep Maria de Sagarra.

67. Benjamín Jarnés, "Estrenos de películas: Topaze", Luz (17-V-1933), p. 7.

68. Me han sido útiles las recensiones siguientes:

- A. C., "Zarzuela: Los mercaderes de la gloria", ABC (20-X-1935), p. 63.
- J. Ortiz Tallo, "Zarzuela.- Los mercaderes de la gloria, traducido por Molina Candelero y Rodellas Morales", El Debate (20-X-1935), p. 4.
- Luis Araujo Costa, "Zarzuela.- Estreno de la comedia en un prólogo y tres actos, el segundo dividido en dos cuadros, de Marcel Pagnol y Paul Nivoix, traducida al castellano por José Molina Candelero y L. Rodellas Morales, Los mercaderes de la gloria", La Epoca (21-X-1935), p. 3.
- A. [Arturo] M. [Mori], "El estreno del sábado en la Zarzuela.- Los mercaderes de la gloria, de Pagnol y Nivoix", Heraldo de Madrid (21-X-1935), p. 14.
- José de la Cueva, "Zarzuela.- Los mercaderes de la gloria", Informaciones (21-X-1935), p. 8.

- José Ojeda, "Zarzuela.- Estreno de la comedia en un prólogo y tres actos, original de Marcel Pagnol y Paul Nivoix, titulada Los mercaderes de la gloria, traducción de los Sres. Molina Candelero y Rodellas Morales", La Libertad (20-X-1930), p. 4.

- Gonzalo Latorre, "La novedad de ayer.- En la Zarzuela se estrenó Los mercaderes de la gloria", La Nación (21-X-1935), p. 14.

- "Estreno en la Zarzuela.- Los mercaderes de la gloria, versión española de la obra de Pagnol y Nivoix", La Voz (21-X-1935), p. 5.

- M. Fernández Almagro, "Zarzuela.- Los mercaderes de la gloria, excelente comedia satírica.- Una obra con humorismo y buena literatura", Ya (21-X-1935), p. 5.

69. Les Marchands de Gloire pone en escena el ascenso de 'Bachelet' desde un puesto de funcionario medio hasta el cargo de ministro gracias a la leyenda en torno a la muerte heroica de su hijo 'Henri' en una trinchera durante la Primera Guerra Mundial. Elegido por ello presidente de la asociación de familiares de caídos en combate, 'Berlureau', quien le había propuesto llamar al hijo a retaguardia a cambio de un trato administrativo de favor justo antes de enterarse de la desaparición del soldado, le propone encabezar la lista electoral de oposición a los socialistas, con el convencimiento de que su prestigio como padre de un héroe les hará ganar. En plena campaña, los socialistas hacen público el testimonio de un compañero de armas del muerto que ponía en duda su espíritu militar, contra lo cual 'Bachelet' no tiene inconveniente en alterar una de las cartas que 'Henri' le había enviado como medio de presentarle a la opinión pública como un verdadero patriota. Cuando creen que la elección está asegurada, aparece 'Henri' vivo: el héroe era su sargento, con el que le habían confundido mientras él permanecía encerrado en un manicomio alemán. 'Berlureau' sugiere que se le mantenga oculto hasta que pase la elección, lo que el padre acepta y el hijo también, aunque éste de mala gana. Meses después, tanto 'Bachelet' como 'Berlureau' van a ser hechos ministros. La presencia aún secreta de 'Henri' es, no obstante, un peligro para su carrera política, de modo que lo convencen para que asuma una nueva identidad a cambio de asegurarle una vida cómoda. 'Henri' opone resistencia, pero, al final, también saluda a su propio retrato en apariencia de héroe, fotografía que su padre había ido ampliando según ascendía y que en su última metamorfosis asume un tamaño respetable.

70. Citados por José Molina Candelero, en "Los mercaderes de la gloria", ABC (17-X-1935), p. 14.

71. Hemos cotejado el texto francés de les Marchands de Gloire publicado en La Petite Illustration (6-II-1926), 274 (théâtre, 157), y José María Candelero, Los mercaderes de la gloria, comedia de Pagnol y Nivoix, en cuatro actos y un prólogo, Talía, VI (1945), 64.

72. La actitud de 'Henri' es mucho más digna y emocionada en el original que en la adaptación, en la que habla como un cínico vulgar bastante poco coherente con la resistencia a perder su identidad que siempre había mostrado:

LIEUVILLE, à Henri, très cinglant. - Chapeau bas devant le héros, monsieur, chapeau bas!...

Bachelet et Berlureau ont un moment d'inquiétude, car Henri a un geste furieux. Yvonne, instinctivement, veut le retenir. Il se degage. Il s'est maîtrisé.

HENRI, à Lieuville. - Excusez-moi, monsieur... l'émotion... (D'un geste large, il salue le portrait en s'inclinant.) Je l'ai beaucoup connu.

EN.- ¿Cómo? ¿Marcharnos?... ¡Quiá! ¡Aquí está la fortuna, y ahora quiero mi parte!... ¡También tengo derecho a explotar la gloria de la familia. (Señala el retrato).

73. Palabras de Molina Candelero en "El estreno de hoy. - Una obra de posguerra - Es una sátira contra los que viven a costa de los héroes", Ya (19-X-1935), p. 7. Esta confesión quita peso a la presunción de que los cortes de la versión publicada en 1945 se debieran a precauciones ante la censura franquista.

74. Juan Pujol, "El retorno a la vida real: Lo cómico y lo verosímil", ABC (24-IV-1930), p. 10.

75. He aquí el argumento de Vient de paraître:

El primer acto comienza media hora antes de fallarse el premio Zola. El editor 'Moscat', en cuya empresa se desarrolla la acción, ha hecho campaña para que se le conceda a 'Maréchal', quien le ha prometido firmar un contrato para la publicación de los libros siguientes al galardonado. Al enterarse en ese momento que el escritor ya se ha comprometido con una casa rival, 'Moscat' le retira su apoyo. Sin presiones ni gran conocimiento de las obras presentadas, el jurado premia a un desconocido novel llamado 'Marcel Evenos', quien había visitado a 'Moscat' la misma mañana para intentar publicar su novela, sin ser recibido. El avisado editor lo encuentra y le hace firmar un contrato por los libros siguientes antes mismo de que el interesado se enterara de su premio. En los actos siguientes asistimos a un enredo amoroso provocado por el mismo 'Moscat'. Como 'Marcel' parece incapaz

de escribir sin basarse en anécdotas reales, preferentemente de su esposa 'Jacqueline', 'Moscat' la convence para que finja una aventura con 'Maréchal', ya reconciliado con él, sin decir nada a ninguno de los dos escritores. Para facilitar la estratagema, invita a todos a su casa en los Pirineos. 'Marcel' sospecha enseguida que su mujer le engaña. Para evitar males mayores, 'Moscat' le confiesa su plan, que se había hecho realidad mientras tanto. Aun sin llegar a la consumación material del adulterio, 'Jacqueline' reconoce que está enamorada de 'Maréchal' y dispuesta a irse con él. Sólo la intervención de 'Moscat' haciéndole ver que un escándalo le impediría conseguir el Premio de la Academia evita que 'Maréchal' regrese a París en compañía de la mujer de su colega. Meses más tarde, 'Maréchal' visita a 'Jacqueline' y le dice únicamente que ha escrito un relato sobre la aventura, lo que no agrada a la mujer. Tras contárselo ella a 'Marcel', éste también confiesa que ha escrito una novela con el mismo asunto, que será vendida a 'Moscat' tras un amago de acuerdo con un editor de la competencia.

76. He utilizado las reseñas que siguen:

- Floridor, "Compañía francesa. Vient de paraître", ABC (29-IV-1928), p. 46.
- Jorge de la Cueva, "Fontalba: Vient de paraître", El Debate (29-IV-1929), p. 6.
- Hipólito Finat, "Fontalba.- Estreno de la comedia en cuatro actos, original de Edouard Bourdet, titulada Vient de paraître", La Epoca (30-IV-1928), p. 1.
- Juan G. [González] Olmedilla, "La compañía francesa del Fontalba: Estreno de Vient de paraître, comedia de Edouard Bourdet", Heraldo de Madrid (30-IV-1928), p. 12.
- José de la Cueva, "En Fontalba: Vient de paraître", Informaciones (30-IV-1930), p. 14.
- Arturo Mori, "La temporada francesa del Fontalba: Vient de paraître, de Bourdet, comedia, revista, vodevil y crítica", El Liberal (29-IV-1928), p. 5.
- M. [Manuel] M. [Machado], "Fontalba.- Compañía francesa.- Vient de paraître, comedia en cuatro actos, de Edouard Bourdet", La Libertad (29-IV-1928), p. 4.
- José Alsina, "Fontalba.- Compañía francesa. Vient de paraître", La Nación (30-IV-1928), p. 5.
- R. Alba, "Fontalba.- Vient de paraître, comedia de Edouard Bourdet", El Socialista (29-IV-1928), p. 3.
- E. Díez-Canedo, "Galas R. Karsenty. Vient de paraître, comedia de Edouard Bourdet", El Sol (29-IV-1928), p. 12.
- M. Fernández Almagro, "La compañía francesa en el Fontalba: Vient de paraître", La Voz (30-IV-1928), p. 2.

77. Me he servido de las recensiones siguientes:

- L. Calvo, "En Madrid.- Acaba de publicarse", ABC (9-II-1929), pp. 37-38.
- Jorge de la Cueva, "Comedia: Acaba de publicarse", El Debate (9-II-1929), p. 5.
- Alejandro Miquis, "En la Comedia: Acaba de publicarse", Diario Universal (9-II-1929), p. 1.
- Luis Araujo-Costa, "Comedia.- Estreno de la comedia en cuatro actos de Edouard Bourdet, traducida al castellano por José Ignacio Alberti y Juan Chacón Enríquez, Acaba de publicarse", La Epoca (9-II-1929), p. 1.
- Paulino Masip, "Teatro de la Comedia: Estreno de Acaba de publicarse", Heraldo de Madrid (9-II-1929), p. 5.
- Antonio F. Lepina, "Un estreno en la Comedia. Acaba de publicarse", El Imparcial (9-II-1929), p. 8.
- José de la Cueva, "En la Comedia: Acaba de publicarse (Vient de paraître)", Informaciones (9-II-1929), p. 9.
- M. [Manuel] M. [Machado], "Comedia: Acaba de publicarse (Vient de paraître), comedia en cuatro actos de M. Edouard Bourdet, traducción de los Sres. Alberti y Chacón", La Libertad (9-II-1929), p. 4.
- "Comedia: Acaba de publicarse, comedia de E. Bourdet. Traducción de los Sres. Alberti y Chacón", El Sol (9-II-1929), p. 3.
- M. Fernández Almagro, "El estreno de ayer en la Comedia.- Acaba de publicarse", La Voz (9-II-1929), p. 2.

78. Véase el argumento de la obra:

'Irène' se niega a seguir a su padre a Roma, donde ha sido destinado, por una razón que no quiere confesar. Ante el acoso de preguntas, decide mentir confesando que está enamorada de su amigo 'Jacques' y quiere quedarse en París por él. El padre accede a las relaciones, de manera que ella debe pedir a su amigo, quien está enamorado realmente de 'Irène', que confirme su revelación. El lo hace, no sin indagar la verdadera causa de su actitud. Una conversación con 'Aiguines', con el que cree que 'Irène' está manteniendo unas relaciones amorosas debido a la estrecha amistad que la une con él y su esposa, le da a conocer la verdad: la mujer que 'Jacques' ama ha sido seducida por la señora de 'Aiguines'. El joven cree que, no siendo su rival un hombre, podrá ganar en seguida su amor, sobre todo cuando ella le suplica de ayudarla a librarse de la atracción nefanda. 'Jacques' abandona a su amante 'Joséphine' para casarse con su amor de tantos años. Pasado un tiempo, 'Irène' ha cumplido lealmente con sus deberes de esposa, pero no basta su voluntad para amar a 'Jacques' o escapar a la fascinación de la otra. El marido, desilusionado, la deja para volver con su antigua amante, mientras que 'Irène' aspira voluptuosamente el ramo de

violetas que la de 'Aiguines' le ha enviado como signo de una tentación irresistible.

79. Hemos cotejado Edouard Bourdet, La Prisonnière, Paris, Librairie Théâtrale, 1926, y José Juan Cadenas y Enrique F. Gutiérrez-Roig, "La prisionera, versión castellana de la comedia en tres actos de Edouard Bourdet", La Farsa, III (15-VI-1929), 91. Otra versión, no representada, de la pieza fue La prisionera, comedia en tres actos, traducción de Andrés Guilmain, Madrid, Cosmópolis, 1927.

80. He utilizado las recensiones siguientes:

- Floridor, "La prisionera", ABC (19-V-1929), p. 60.
- Jorge de la Cueva, "Centro: La prisionera", El Debate (19-V-1929), p. 4.
- A. M. [Alejandro Miquis], "En el Centro: La prisionera", Diario Universal (21-V-1929), p. 1.
- Luis Araujo-Costa, "Centro.- Estreno de la comedia en tres actos de Edouard Bourdet, traducida por Cadenas y Gutiérrez Roig, La prisionera", La Epoca (20-V-1929), p. 4.
- Juan G. Olmedilla, "Presentación y estreno en el Centro: La prisionera, de Bourdet, en Madrid", Heraldo de Madrid (20-V-1929), pp. 5-6.
- "Centro.- La prisionera, comedia de Bourdet", El Imparcial (19-V-1929), p. 3.
- Luis de Armiñán, "En el Centro: La prisionera", Informaciones (20-V-1929), p. 9.
- Arturo Mori, "Centro.- La prisionera, comedia de Bourdet, traducida por cadenas y Gutiérrez Roig", El Liberal (19-V-1929), p. 5.
- Címorra, "Centro: Estreno de la prisionera", El Mundo (19-V-1929), p. 3.
- F. Moya, "Centro.- La prisionera", El Socialista (19-V-1929), p. 3.
- E. Díez-Canedo, "Centro: La prisionera, de E. Bourdet, traducción de los Sres. Cadenas y Gutiérrez Roig", El Sol (19-V-1929), p. 9.
- M. Fernández Almagro, "En el Centro: Estreno de La prisionera", La Voz (20-V-1929), p. 2.

81. Ya en 1926 Corpus Barga había señalado que la pieza era la caída de 'Jacques' más que la de 'Irène', en "Un beso de mentirijillas", El Sol (8-VIII-1926), p. 1, donde también se había burlado donosamente de la superficialidad del tratamiento de Bourdet comparándolo con Proust:

La prisionera del Sr. Eduardo Bourdet es, con el mismo título, el mismo caso que la de Proust. Todo lo demás, la literatura, es diferente. En la novela ultravioleta de Proust, la prisionera está en un calabozo

de los más profundos. La prisionera del Sr. Bourdet está en la tersura de una comedia de costumbres. [...] No hay que echar en el mismo saco a las dos prisioneras antes mencionadas, aunque ellas lo verían quizá con mucho gusto. No somos quién para dárselo.

82. Fernando de la Milla, "Máscara exótica: La prisionera", La Esfera (21-VIII-1926), p. 10. En concreto, el texto reza así:

Y es que la más acusada tendencia del teatro moderno es la de hacer viable escénicamente una infinidad de temas que antes tenían que buscar refugio en el más discreto retiro de la letra impresa.

Contra la pauta que señalara Horacio, el autor contemporáneo opina que no debe restringirse su facultad de explayar, coram populo, todo cuanto le sugiere la contemplación de la naturaleza humana.

83. "El teatro en Barcelona: La prisionera. Teatro catalán. Liceo", ABC, 17-X-1929, p. 11.

84. Antonio Espina, "Teatros: La prisonnière", Crisol (7-V-1931), p. 4.

85. Manuel Bueno, "El teatro en Francia: El sexo débil", ABC (2-I-1930), p. 10.

86. Ceferino R. Avecilla, "El teatro en París: La Fleur de pois", La Libertad (21-X-1932), p. 3.

87. Manuel Bueno, "De teatro: La vida y sus tesis", ABC (3-V-1934), p. 14.

88. Le Greluchon délicat pone en escena la relación entre 'Simone', que vive de su amante serio 'Michel', y 'Henri', joven estudiante de derecho que se enamora de ella. 'Henri' se da cuenta enseguida de la fuente de ingresos de su amada y, tras encontrarse con el que la mantiene, quien le ha tomado por un gigoló, decide eclipsarse hasta que ella no acepte vivir de sus modestos recursos. Pero 'Simone' volverá la situación del revés: ha convencido a 'Michel' de que sólo vaya a verla a escondidas, mientras que 'Henri' se cree su único amante, a pesar de lo cual se produce un nuevo encuentro de los tres, en el que 'Henri' acepta por fin que el otro ayude a 'Simone' e indirectamente a él mismo.

89. Entre las recensiones de Le greluchon délicat destacan:

- Jorge de la Cueva, "Fontalba: Le greluchon délicat", El Debate (1-V-1928), p. 6.

- H. [Hipólito] F. [Finat], "Fontalba.- Estreno de la comedia en tres actos, original de M. Natanson, titulada Le greluchon délicat", La Epoca (1-V-1928), p. 3.

- Juan G. [González] Olmedilla, "La compañía francesa del Fontalba.- Estreno de Le Greluchon délicat", comedia de Natanson", Heraldo de Madrid (1-V-1928), p. 5.

- F. F., "Los estrenos en Fontalba: Le greluchon délicat", Informaciones (1-V-1928), p. 6.

- A. [Arturo] M. [Mori], "Compañía francesa.- Fontalba.- Le greluchon délicat, de Natanson.- Samson", El Liberal (1-V-1928), p. 2.

- José Alsina, "Fontalba.- Compañía francesa.- Le greluchon délicat", La Nación (1-V-1928), p. 4.

- E. Díez-Canedo, "Le greluchon délicat, de Jacques Natanson", El Sol (1-V-1928), p. 8.

- M. Fernández Almagro, "La compañía francesa en el Fontalba.- Estreno de Le greluchon délicat", La Voz (1-V-1928), p. 2.

90. Como respondiendo a una llamada de la Naturaleza frente a la artificialidad desengañada de su vida anterior, dos jóvenes abandonan a sus respectivos amantes más maduros, que se consolarán entre ellos, para garantizar el consabido final feliz.

91. Entre las recensiones de Camarada destacan:

- A. C., "Cómico: Camarada (Tovaritch)", ABC (31-V-1934), p. 58.

- Alberto Marín Alcalde, "Estreno de Camarada en el Cómico", Ahora (31-V-1934), p. 22.

- Jorge de la Cueva, "Estreno de Camarada en el Cómico", El Debate (31-V-1934), p. 4.

- Luis Araujo Costa, "Cómico.- Estreno de la comedia en cuatro actos de Jacques Deval, traducida al castellano por Honorio Maura y Francisco Presas Suárez, Camarada", La Epoca (31-V-1934), p. 3.

- J. [Juan] G. [González] O. [Olmedilla], "El estreno de anoche en el Cómico: Camarada (Tovaritch, de Jacques Deval) valió un buen éxito interpretativo a Pepita Díaz de Artigas y Manuel Collado", Heraldo de Madrid (31-V-1934), p. 4.

- José de la Cueva, "En el Cómico.- Camarada (Tovaritch)", Informaciones (31-V-1934), p. 2.

- M. [Manuel] M. [Machado], "Cómico.- Camaradas (Tovaritch), de Jacques Deval, adaptación de Honorio Maura", La Libertad (31-V-1934), p. 4.

- Izcaray, "En el teatro Cómico.- Camarada, comedia de Jacques de Val [sic], traducida por Honorio Maura y Francisco Presas", Luz (31-V-1934), p. 7.

- Gonzalo Latorre, "Anoche, en el Cómico.- La deliciosa

comedia Camarada, traducida por don Honorio Maura, obtuvo un gran éxito", La Nación (31-V-1934), p. 11.

- M. Fernández Almagro, "Cómico: Estreno de la comedia en cuatro actos, de M. Jacques Deval, traducida al castellano por los señores Maura (H.) y Presas, Camarada", El Sol (31-V-1934), p. 10.

- Victorino Tamayo, "Jacques Deval estrenó anoche en el Cómico su obra Tovaritch, titulada en castellano Camarada", La Voz (31-V-1934), p. 3.

92. El argumento de Tovaritch se articula en torno a las peripecias de 'Tatiana' y 'Mikail', gran duquesa y príncipe respectivamente de la corte zarista, huidos de Rusia a París tras la Revolución de 1917 con el encargo de guardar el inmenso patrimonio financiero de la corona hasta la restauración monárquica. Una vez que se les acaba el dinero propio, y sin ocurrírseles que puedan servirse de los fondos de una realeza desaparecida, se les ocurre que pueden encontrar ocupación como mayordomo y primera doncella, función que habían desempeñado con otros nombres ante los antiguos soberanos de su patria. Haciéndose pasar por personas de condición inferior, consiguen pronto trabajo en casa de la frívola familia del diputado socialista 'Charles Arbeziah', donde son reconocidos en pleno desempeño de sus funciones por una lady inglesa primero y luego por el comisario soviético 'Gorotchenko', que había visitado al político francés para negociar la moratoria de unos préstamos a su país, pero que, tras ver a los nobles, les pide que le entreguen los millones del zar para evitar que por causa de los préstamos cayesen en manos extranjeras varios pozos de petróleo. Los exiliados firman el cheque por patriotismo, por encima de su sentido del honor y de su repugnancia por tener que negociar con el mismo que había violado a 'Tatiana' durante los sucesos revolucionarios.

93. He utilizado las recensiones siguientes:

- A. C., "Alkázar: Mademoiselle", ABC (20-II-1936), p. 43.

- Jorge de la Cueva, "Alkázar.- Mademoiselle, comedia de Jacques Deval, adaptada por Agustín Remón", El Debate (20-II-1936), p. 3.

- L. [Luis] A. [Araujo] C. [Costa], "Alkázar.- Compañía argentina de comedias de Paulina Singerman.- Estreno de la comedia en tres actos, de Jacques Deval, adaptada a la escena argentina por Agustín Remón Mademoiselle", La Epoca (20-II-1936), p. 3.

- Juan G. Olmedilla, "Anoche en el Alkázar.- La compañía de Paulina Singerman alcanzó un nuevo éxito interpretativo con la comedia de Jacques Deval Mademoiselle", Heraldo de Madrid (20-II-1936), p. 9.

- José de la Cueva, "Maria Isabel.- Mademoiselle", Informaciones (20-II-1936), p. 2.

- José Ojeda, "Alkazar.- Mademoiselle, comedia en tres actos, original de Jacques Deval, adaptada a la escena argentina por Agustín Remón", La Libertad (20-II-1936), p. 7.

- Gonzalo Latorre, "La novedad de ayer.- En el Alkazar obtuvo un feliz éxito la comedia, Mademoiselle", La Nación (20-II-1936), p. 15.

- Antonio Espina, "En el Alkazar.- Paulina Singerman obtiene un nuevo triunfo en el estreno de la comedia Mademoiselle.- La comedia de Deval gustó mucho", El Sol (20-II-1936), p. 8.

- José Luis Salado, "El estreno de ayer.- Mademoiselle en el Alkazar.- Una comedia amena y elegante.- El drama entre bastidores", La Voz (20-II-1936), p. 5.

- M. Fernández Almagro, "Alkazar: Mademoiselle, obra de un suave fondo humano: Nuevo gran éxito de Paulina Singerman", Ya (20-II-1936), p. 6.

94. Mademoiselle pone en escena a una familia contemporánea de la nueva alta burguesía, la de los 'Galvoisier'. Los padres, 'Lucien' y 'Alice' no se ocupan apenas de los hijos, a los que, sin embargo, quieren, y no se dan cuenta del sufrimiento de su chica 'Christiane'. Más perspicaz, su nueva señorita de compañía o mademoiselle, una solterona seca y desagradable, descubre enseguida que la razón de ese sufrimiento es la de haber quedado embarazada de uno de sus flirts veraniegos. Sin embargo, no se lo comunica a los padres e incluso evita que 'Christiane' lo haga. Más adelante, hace pasar a su hermano por médico para que recomiende que la futura madre pase unos meses de reposo en el campo, donde irá en compañía de la mademoiselle. Cuando regresan, 'Christiane' no ha confesado aún a sus padres -los cuales no la han visitado nunca- que ha tenido un niño. Ya no lo hará: acepta la proposición de la solterona de quedarse con el bebé, con lo que la joven podrá volver a su vida anterior de diversión mientras que su señorita de compañía ve cumplido su sueño de tener un hijo sin conocer varón.

95. Sacha Guitry, La toma de la Bastilla, juguete en cuatro actos, adaptada al castellano por José Juan Cadenas, Madrid, S.A.E., 1918. En esta edición figura el dato de que la obra fue estrenada en el Reina Victoria el primero de octubre de 1918, pero las carteleras consultadas en los periódicos de la fecha no indican nada al respecto, ni tampoco se publicaron recensiones que permitan estudiar su recepción.

96. Alberto Insúa, "El teatro en Francia: La familia Guitry", La Esfera (16-VII-1921), s.p.

97. He utilizado las reseñas siguientes:

- F. [Floridor], "El ilusionista", ABC (16-I-1925), p. 28.
- Melchor Fernández Almagro, "Princesa.- Estreno de la comedia en tres actos y un prólogo, de Sacha Guitry, según traducción anónima, El ilusionista", La Epoca (16-I-1925), p. 1.
- L. Bejarano, "Princesa.- Compañía de Elena Jordi: El ilusionista, comedia frívola en tres actos y un prólogo, de Sacha Guitry", El Liberal (16-I-1925), p. 2.
- M. Machado, "Princesa: Compañía de Elena Jordi. El ilusionista, comedia en tres actos, de Sacha Guitry", La Libertad (16-I-1925), p. 3.
- Dionisio Correas: "Princesa: El ilusionista", El Socialista (16-I-1925), p. 4.
- E. Díez-Canedo, "Princesa. Compañía de Elena Jordi. El ilusionista, de Sacha Guitry", El Sol (16-I-1925), p. 8.
- J. L. M., "Estreno de El ilusionista en la Princesa", La Voz (16-I-1925), p. 2.

98. Se ocuparon de L'illusioniste las reseñas siguientes, principalmente:

- Jorge de la Cueva, "Español. L'illusioniste", El Debate (4-V-1930), p. 4.
- Luis Araujo-Costa, "Español.- Galas Karsenty. Rpresentación de la comedia en un prólogo y tres actos de Sacha Guitry L'illusioniste", La Epoca (5-V-1930), p. 1.
- L. E. de A., "Los franceses de Karsenty en el Español.- L'illusioniste, de Sacha Guitry", Heraldo de Madrid (5-V-1930), p. 5.
- E. [Enrique] D.-C. [Díez-Canedo], "Español: Galas Karsenty: L'illusioniste, de Sacha Guitry", El Sol (4-V-1930), p. 7.
- M. Fernández Almagro, "L'illusioniste en el Español, por la compañía francesa", La Voz (5-V-1930), p. 2.

99. Luis Araujo-Costa llegó a escribir que "la esencia de las comedias de Sacha Guitry es la misma del teatro en lo sustancial del concepto" (La Epoca).

100. Me he servido de las recensiones siguientes:

- Jorge de la Cueva, "Alkázar. La jalousie", El Debate (25-II-1931), p. 4.
- Luis Araujo-Costa, "Alkázar.- Actuación de la compañía francesa Robinne-Alexandre, con la comedia en un acto de Alfred de Musset Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée, y la comedia en tres actos de Sacha Guitry La jalousie", La Epoca (25-II-1931), p. 1.
- J. [Juan] G. [González] O. [Olmedilla], "Anoche en el

Alkázar.- La jalousie, de Sacha Guitry, precedida de una pieza de Musset", Heraldo de Madrid (25-II-1931), p. 5.

- Bernardo G. de Candamo, "Alkázar", El Imparcial (25-II-1931), p. 4.

- M. [Manuel] M. [Machado], "Alkázar: Compañía francesa Robinne-Alexandre.- Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée, de Alfred de Musset. Jalousie, de Guitry", La Libertad (25-II-1931), p. 4.

- J. [José] A. [Alsina], "Alkázar.- La compañía francesa. La jalousie", La Nación (25-II-1931), p. 12.

- E. Díez-Canedo, "Alkázar: Compañía francesa.- La jalousie, de Sacha Guitry; Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée, de Alfredo de Musset", El Sol (25-II-1931), p. 6.

- M. Fernández Almagro, "Alfredo de Musset y Sacha Guitry en el Alkázar, por los artistas franceses", La Voz (25-II-1925), p. 2.

101. Lo que ocurre en La Jalousie es, a grandes rasgos, lo siguiente:

'Albert', que ha llegado tarde a casa por una aventura, se enfurece y se conduce con brutalidad por causa de los celos cuando 'Marthe', su mujer, la cual ha vuelto después de él, le da la misma excusa que él había ideado para disculparse: la de haberse retrasado comprándole un regalo sorpresa. Al día siguiente, va a ver a su amigo el soltero y conquistador 'Lézignan', de quien sospecha por sus frecuentes visitas a casa. La filosofía cínica sobre los estados de amante y de marido que el amigo le expone no sirve precisamente para tranquilizarle, y menos aún la llegada de 'Marthe'. Esta se había acercado al domicilio de 'Lézignan' para encontrarse con el marido, visita que éste interpreta como una prueba de traición. Nada más verla, 'Albert' la saca de allí, otra vez furioso. Al rato, vuelve sola 'Marthe' dispuesta por despecho a caer en brazos de 'Lézignan', en su primer adulterio. Un día más tarde, el celoso ya se ha tranquilizado. Ha comprobado que la historia del regalo era cierta y cree que lo que le cuenta un detective que había contratado para seguir a 'Marthe' es erróneo, al haber confundido el estúpido investigador al mismo 'Albert' con el presunto amante. Al mismo tiempo, 'Marthe', que deseaba divorciarse de su marido, es convencida por su madre de continuar a su lado disimulando sus aventuras, ahora que el marido confía en su fidelidad.

102. E. Estévez-Ortega, "Máscara exótica: Alfred Savoir", ABC (12-VII-1934), p. 15.

103. Pierre Chaine, La extraña aventura de Martín Pequet, comedia en cuatro actos, versión castellana de Enrique Fernández Gutiérrez-Roig y Luis de los Ríos, Madrid, Rafael

caro Reggio, 1922, luego reeditada en la colección La Novela Teatral, VIII (22-IV-1923), 335.

104. De Beshard se estrenó también, por la "Cía. Ernesto Vilches", su melodramático En las sombras del harén (Victoria, 15-XI-1935), traducción por Remée Hernández de Dans l'ombre du harem (1927).

105. José Alsina, "Comedias de conversación", La Esfera (8-XI-1924), s.p.

106. Francisco Madrid, "Informaciones de París: Voulez-vous jouer avec moi?, de Marcel Achard", Heraldo de Madrid (5-IV-1924), p. 3.

107. El sencillo argumento de la pieza arranca del abandono de la casquivana 'Marceline' por su amante en casa de 'Jef', que sus amigos llaman Jean de la Lune porque parece que siempre está en la luna. 'Jef' aprovecha el momento para pedir la mano de la mujer, a quien ama con total entrega. Una vez casados, 'Marceline' continúa con su sucesión de amantes, sin que su marido parezca enterarse, a pesar de la torpeza del encubridor 'Cloclo', el hermano de 'Marceline'. Por fin, una de las aventuras parece más seria y 'Marceline', ante la poca voluntad de 'Jef' de tomar en serio la amenaza de separación, le cuenta cómo le ha estado siendo infiel todo el tiempo. 'Jef' no sólo parece entenderlo aún como una especie de prueba a su amor sino que la convence de que su 'Marceline' no ha podido siquiera pensar en aventuras. Ella, conmovida por la actitud de su marido, decide quedarse a su lado.

108. Destacan entre las recensiones de Jean de la Lune las siguientes:

- "Galas Karsenty. Jean de la Lune", ABC (3-V-1930), p. 39.

- Jorge de la Cueva, "Español. Jean de la Lune", El Debate (3-V-1930), p. 4.

- Luis Araujo-Costa, "Español.- Galas Karsenty. Representación de la comedia en tres actos de Marcel Achard Jean de la Lune", La Epoca (3-V-1936), p. 1.

- J. [Juan] G. [González] O. [Olmedilla], "Los franceses de Karsenty, en el Español: Jean de la Lune, comedia de Marcel Achard", Heraldo de Madrid (3-V-1930), p. 5.

- Antonio Fernández Lepina, "Galas Karsenty.- Jean de la Lune", El Imparcial (3-V-1930), p. 5.

- [Juan de la Cueva], "Español: Jean de la Lune", Informaciones (3-V-1930), p. 4.

- M. [Manuel] M. [Machado], "Español: Compañía francesa de Galas Karsenty: Jean de la Lune, comedia en tres actos, de Marcel Achard", La Libertad (3-V-1930), p. 3.

- José Alsina, "Español.- Jean de la Lune", La Nación (3-V-1930), p. 15.
- "Español.- Jean de la Lune", El Socialista (3-V-1930), p. 3.
- E. Díez-Canedo, "Español: Jean de la Lune, de Marcel Achard", El Sol (3-V-1930), p. 5.
- M. Fernández Almagro, "En el Español: Jean de la Lune", La Voz (3-V-1930), p. 2.

109. Manuel Bueno, "El teatro francés moderno: Juan de la Luna", ABC (30-V-1929), pp. 11-12.

110. E. Estévez-Ortega, "Máscara exótica: Marcel Achard o la moderna comicidad", ABC (9-III-1933), p. 15.

111. He utilizado las reseñas siguientes:

- F. [Floridor], "Beatriz: Dominó", ABC (30-III-1933), p. 41.

- "Estreno de Dominó en el Beatriz", Ahora (30-III-1933), p. 3.

- Jorge de la Cueva, "Beatriz: Dominó", El Debate (31-III-1933), p. 6.

- Alejandro Miquis, "En el Beatriz: Dominó", Diario Universal (30-III-1933), p. 5.

- Luis Araujo-Costa, "Beatriz: Estreno de la comedia en tres actos de Marcel Achard, traducida por Edgar Neville, Dominó", La Epoca (30-III-1933), p. 1.

- J. [Juan] G. [González] O. [Olmedilla], "Anoche en el Beatriz.- Dominó, deliciosa comedia de Marcel Achard, deliciosamente traducida e interpretada", Heraldo de Madrid (30-III-1933), p. 5.

- Manuel Abril, "En el Beatriz se estrenó anoche Dominó, comedia de Marcel Achard: Fue un éxito de simpatía para Pepita Díaz", El Imparcial (30-III-1933), p. 3.

- José de la Cueva, "En el Beatriz: Dominó", Informaciones (30-III-1933), p. 4.

- A. [Arturo] M. [Mori], "Beatriz.- Dominó, comedia en tres actos, de Manuel Achar [sic], versión castellana de Edgar Neville", El Liberal (30-III-1933), p. 8.

- "Beatriz: Dominó, comedia en tres actos, de Marcel Achard; versión castellana de Edgar Neville", La Libertad (30-III-1933), p. 3.

- Juan Chabás, "Estrenos teatrales: Dominó, comedia de Marcel Achard, traducida por Edgar Neville, en el teatro Beatriz", Luz (30-III-1933), p. 6.

- B. L. V., "Beatriz.- Dominó, comedia en tres actos, de Manuel [sic] Achard, versión castellana de Edgar Neville", La Nación (30-III-1933), p. 7.

- Boris Bureba, "Beatriz.- Dominó, comedia de Marcel

Achard, versión castellana de Edgar Neville", El Socialista (30-III-1933), p. 5.

- M. [Melchor] F. [Fernández] A. [Almagro], "Beatriz: Estreno de la comedia en tres actos Dominó, original de Marcel Achard, traducida por Edgar Neville", El Sol (30-III-1933), p. 10.

- "Beatriz.- Dominó, de Marcel Achard, traducida por Edgar Neville", Sparta (1-IV-1933), s.p.

- M. Núñez de Arenas, "El estreno de anoche en el teatro Beatriz: La comedia Dominó, de Marcel Achard, traducida por Edgar Neville", La Voz (30-III-1933), p. 3.

112. En casa de su amiga 'Christiane', 'Lorette' se entrevista con dos hombres, un jactancioso meridional llamado 'Mirandole' y el encantador y tierno 'Domino' que se han presentado para conseguir un trabajo ofrecido por ella. Este consiste en atraer las sospechas de 'Heller', el marido de 'Lorette', para que no arruine a 'Crémone', su antiguo novio, que continúa amándola ostensiblemente. 'Dominó', el contratado, desempeña a conciencia su papel. No sólo se enamora de verdad de 'Lorette' sino que imagina un pasado de amor mucho más romántico que la gris relación con 'Crémone'. Para precipitar el desenlace del enredo, 'Christine' envía al marido unas cartas falsas de 'Domino', pero el intermediario 'Mirandole' cuenta la verdad y, mientras 'Heller' y el descubierto 'Crémone' discuten, 'Domino' pide a 'Lorette' que se vaya con él, haciendo realidad la escena que habían ensayado tantas veces para engañar al marido. 'Lorette' vacila, pero al ver juntos al celoso y al ridículo presunto amante, decide abandonarlos para irse en compañía de 'Domino'.

113. El poder creativo de realidades de la ficción es mostrado directamente a través del efecto de las historias que cuenta 'Domino', frente al procedimiento simbólico en Jean de la Lune (recuérdese la equivalencia metafórica de la flor inventada).

2.2.1.4. El teatro de vanguardia¹:

2.2.1.4.1. JULES ROMAINS:

La obra entera de Jules Romains (seudónimo de Louis Farigoule hasta 1952) revela una unidad de intención notable prácticamente desde el inicio de su carrera literaria. El deseo de averiguar y expresar el alma de las agrupaciones humanas como entes colectivos cualitativamente distintos de la mera suma de sus componentes individuales, constituye la piedra angular de un programa que Romains tenía perfilado desde 1905² y que irá aplicando a los diversos géneros, desde su producción poética, con La Vie unanime (1908) hasta el enorme fresco narrativo de Les Hommes de bonne volonté (27 volúmenes desde 1932 a 1946), pasando por una dedicación dramática predominante en la década de 1920. Junto a esta actividad creativa, Romains trabajó por el reconocimiento de su concepción literaria como un corriente de vanguardia específica, el unanimismo, que, no por ser unipersonal en la práctica³, dejó de ocupar un lugar en los recuentos de ismos de la época⁴, además de convertirse en uno de los más populares, tanto por su antigüedad como, sobre todo, por la fama internacional que Romains obtendría gracias a su teatro. Piezas farsescas como Knock ou le Triomphe de la Médecine (1923) y Donogoo (1930) fueron muy aplaudidas, especialmente

la segunda, que ha permanecido en los repertorios a título de clásico del teatro del siglo XX.

La fortuna española de la dramaturgia de Romain en los primeros años tras la Gran Guerra estuvo relacionada más bien con su labor teórica que con su propia creación original, que tardaría aún un tiempo en llegar a consolidarse públicamente. Uno de los primeros mentores de Romain en Madrid, Enrique Díez-Canedo, recordó en la revista España⁵ la defensa de Cromedeyere-le-Vieil (1920) por el autor ante la actitud incomprensiva de la crítica francesa, una apología que no era otra que un ataque al teatro de boulevard rutinario en nombre del derecho a acostumar al público a formas diferentes de teatro, entre otras la cultivada por él en dicha obra y en L'Armée dans la ville (1911). Estas obras representaban una recuperación del ideal clásico de tragedia con un tratamiento unanímista contemporáneo.

Las mismas ideas fueron retomadas en una forma pedagógicamente sistemática en la primera de las tres conferencias que, bajo el título común de La Littérature française de l'heure actuelle, considérée par un auteur, pronunció Jules Romain en el Instituto Francés de Madrid los días 24, 26 y 28 de abril de 1922 (sobre teatro, poesía y novela, respectivamente). Según el resumen publicado en ABC⁶, el jefe de la escuela unanímista se quejó del escaso nivel cultural del público de su país, que había hecho fracasar

iniciativas tan atractivas hoy como las del teatro de Musset, Mérimée y otros, al tiempo que concedía el triunfo al teatro comercial del boulevard, a cuyo realismo cotidiano le faltaba grandeza, en su opinión. Repasó también los intentos de renovación emprendidos por Henri Becque y el Théâtre Libre, igualmente aquejado de realismo empequeñecedor; por el "teatro de ideas", sin más razón de ser que unos usos sociales de vigencia limitada, y por el "teatro poético", en su línea neorromántica (Edmond Rostand) y parnasiana (Anatole France, Jean Moréas...), modalidades a las que Romain contrapuso como una superación su idea de que "el teatro -según la tesis unanimita- es una representación estilizada de la vida colectiva en el sentido más profundo y más religioso de la palabra"⁷.

Al testimonio del ABC añadió más datos Díez-Canedo, el cual había presentado al Romain poeta y teórico del unanimitismo a los oyentes de la conferencia⁸. En un nuevo artículo de España⁹, dicho crítico se hizo eco de la creencia del autor de que el verso debía retornar al teatro para elevar el tono del diálogo dramático, no como una resurrección de las formas versificadas del teatro del pasado sino más bien como una indagación descubridora de nuevos ritmos. La empresa de Romain corría paralela a la de Paul Claudel, de quien aquél leyó en la conferencia, detalle significativo, un fragmento de

L'Annonce faite à Marie junto a una escena de su Crommedeyre-le-Vieil.

La evolución del dramaturgo le haría abandonar el teatro en verso por otro en prosa cuyos contenidos unanimistas revestían una apariencia cómica más favorecedora al éxito de público. Este llegó puntual y, a finales del mismo año que había presenciado la buena acogida de Monsieur Le Trouhadec saisi par la débauche, el estreno de Knock ou le Triomphe de la Médecine en la Comédie des Champs-Élysées, con dirección de Louis Jouvet (15-XII-1923), colocó a Romain entre los maestros del teatro renovador. Entre los artículos que dieron noticia del acontecimiento, se pueden destacar dos¹⁰ que trataron de cuestiones que interesaron mucho a los críticos madrileños de la pieza, a saber: el aire molieresco de la sátira sobre los médicos, adaptada a la realidad y al arte del día, y el sentido de esa sátira, esto es, ¿qué había querido representar el autor en la figura de 'Knock'? Las opiniones al respecto no se harían esperar demasiado, pues la importación a Madrid de la obra teatral más famosa de Romain se produjo poco más de un año después de su revelación al público de la capital francesa.

El 27 de febrero de 1925, la "Cía. Díaz-Artigas" estrenó en el teatro Cómico Knock o el triunfo de la Medicina, con éxito en la primera representación y duración breve en cartelera, como les ocurriría a otras piezas renovadoras. El

espectáculo tuvo una presentación discreta. Los intérpretes no se sabían bien sus papeles respectivos, y la escenografía sólo adquirió cierta brillantez en el primer acto, en el que, siguiendo el dechado del montaje de Jouvet, un decorado movable sirvió de fondo al imaginario trayecto de un viejo coche de 1900, muy logrado en la representación madrileña¹¹, por lo que fue muy aplaudido por los espectadores, entre los cuales se encontraban, por cierto, bastantes médicos.

La crítica del estreno¹² fue positiva en todos los casos en lo referido a la pieza misma de Romain¹³, pero algunos cronistas (La Epoca, Heraldo de Madrid, Informaciones, El Liberal, La Libertad y El Sol) no ocultaron el desagrado que les produjo su libérrima adaptación por Manuel y José Linares Rivas. Los cambios introducidos fueron tan grandes que el efecto de ejemplaridad renovadora se perdió (La Epoca), sacrificada a un anhelo de éxito comercial que había convertido Knock en una suerte de juguete cómico digno de Pedro Muñoz Seca o Enrique García Álvarez (Informaciones), tantos eran los chistes y retruécanos insertados en la fina escritura del original. A la desnaturalización del estilo se sumaron numerosas alteraciones estructurales¹⁴, que conocemos gracias a Enrique Díez-Canedo (El Sol) y Rafael Marquina¹⁵, pues no parece que los adaptadores se atrevieran a publicar su versión.

En el primer acto, se añadió una escena inicial que dio excesiva importancia al chófer y al automóvil decrepito que conducía, desviando la atención del propósito del dramaturgo. En el segundo acto, las modificaciones fueron aún más graves. Mientras que en el original se intensificaba la idea del poder sugestivo de 'Knock' con la demostración de su poder en sólo tres figuras, cuyas reacciones ante el doctor habían sido dibujadas con sutileza, en el trabajo de los Linares Rivas el efecto se diluyó al introducir más personajes, como una hermana de la 'Dame en noir' inexistente en francés, y sirviéndose del recurso contrario a toda sorpresa de un criado que iba poniendo en antecedentes a 'Knock' antes de cada visita. Finalmente, la desviación con respecto al Knock de Romain Rolland en el acto tercero era tal que Marquina lo calificó de "profanación" (Heraldo de Madrid) y se negó a examinarlo. Parece que la trama fue complicada en la adaptación con intrigas secundarias, "llegando hasta a apuntar un episodio sentimental" (El Sol). Siendo todo ello así, no es extraño que el Knock de Linares Rivas perdurase como ejemplo de mala adaptación. Todavía en 1929 su recuerdo parecía reciente, pues Enrique de Mesa decía, en pretérito perfecto, que Linares Rivas "ha destrozado con desdichadas tergiversaciones y añadiduras ridículas de propio Marte la farsa humorística de Jules Romain titulada Knock o El triunfo de la medicina"¹⁶. El público madrileño, pues, no conoció verdaderamente esta

obra, y la crítica hubo de averiguar lo propio del autor que era posible adivinar en el espectáculo.

Los aspectos más deformados en la versión fueron los menos tratados en las recensiones. Del estilo de Romaine nadie habló salvo Rafael Marquina, quien destacó la elegancia de su tono civilizado e irónico, al servicio de la expresión más eficaz de las ideas (Heraldo de Madrid). En cuanto al desarrollo de la fábula, la crítica coincidió en señalar la sobriedad funcional como rasgo más característico. Romaine había ordenado de manera casi racionalista las diversas situaciones con el fin de dar más relieve al proceso de sugestión colectiva, que aparecía evidente en su desnudez (Heraldo de Madrid), tanto más por cuanto la pieza se apoyaba, sobre todo, en la gracia intelectual del diálogo en detrimento de una acción única, reducida a la mínima expresión (El Liberal, El Sol y La Voz). La falta de movimiento consiguiente fue motejada de seca y monótona por los comentaristas de los dos últimos diarios citados e, incluso, de poco teatral (Informaciones). Estos calificativos se debieron seguramente a la costumbre de juzgar las numerosas piezas cómicas que en la escena madrileña confiaban su efecto sobre los espectadores, no sólo a un lenguaje más o menos ingenioso sino también a la variedad de incidentes típica de la comedia española, ya desde el Siglo de Oro, frente a la sobriedad argumental de la

tradición francesa, de la que Knock parecía un continuador afortunado.

Aunque hubo acuerdo en señalar que las piezas sobre médicos de Molière, especialmente Le Médecin malgré lui y Le Malade imaginaire, eran precedentes a tener en cuenta, no lo hubo tanto a la hora de distinguir el alcance del clasicismo de la obra. Para los críticos de El Imparcial, Informaciones y La Libertad, Knock era una farsa molieresca que apoyaba la idea, luego repetida con más énfasis cuando llegó el teatro de Jean Giraudoux, de que el recurso a los clásicos era el modo más sólido de renovación, porque "la originalidad está siempre en el propio autor y no en el asunto", según Manuel Machado (La Libertad), quien reconoció, no obstante, que Romain se incluía en la literatura coetánea por la perspectiva humorística en el presente de un problema intemporal, de modo que Romain no imitaba anacrónicamente sino que reproducía el espíritu del comediógrafo del Grand Siècle con una forma y unos objetivos originales. Esta idea fue suscrita también por aquellos que resaltaron el carácter decididamente moderno de Knock, negando su deuda al modelo clásico fuera de ciertas semejanzas exteriores y aquella cercanía en la actitud ante lo humano como materia de la sátira (La Epoca, Heraldo de Madrid, El Sol y La Voz). En opinión de algunos de estos comentaristas, la pieza debía entenderse sobre todo en el contexto del vanguardismo de su autor, es decir, en términos

unanimistas, los cuales contribuirían a aclarar la personalidad enigmática del médico que da título a la pieza.

Entre las descripciones del funcionamiento de un grupo unánime, destaca la de Rafael Marquina por su deducción a partir de un análisis riguroso de Knock¹⁷:

Se trata [...] de una creación y confrontación de estados de alma colectivos, que al tiempo que obedecen al dominio imperioso de un temperamento individual, influyen sobre él y lo estabilizan. (Heraldo de Madrid).

Al irse definiendo 'Knock' por relación de la masa de enfermos sugestionados que él mismo había hecho surgir, se disolvía una contradicción a la que casi todos los críticos aludieron entre el charlatán, el farsante de los dos primeros actos y el iluminado creyente del final del tercero. Parecía como si el protagonista pasara a ser un convencido más ante el panorama de todo un pueblo tributando sus pensamientos y acciones a la Medicina (Heraldo de Madrid y La Voz), lo que no quería decir que hubiese cierto grado de pureza científica en 'Knock' desde el principio, como creía Melchor Fernández Almagro (La Epoca), sino que la unanimidad había hecho prevalecer su espíritu sobre la voluntad del propio demiurgo, un fenómeno comprobado de sobra en la historia. Por otro lado, la evolución del protagonista no restaba vigor a la observación de su poder. El prestigio de su titulación académica, una elocuencia astuta y, más que nada, su conocimiento de la psicología, habían sido las armas empleadas

para reducir a una colectividad a la obediencia e imponer su interesada visión de las cosas (El Imparcial, El Sol y La Voz).

El proceso pintado en Knock podía parecer inverosímil desde una perspectiva realista por la ausencia total de oponentes, los cuales habrían introducido, además, una mayor riqueza de planos en la acción (La Voz); pero la tacha de artificialidad ahí presente no era imputable a la obra. El famoso médico, "más que un personaje, es una referencia" (Informaciones) de carácter alegórico, el centro de una sátira que no dirige sus dardos contra esa profesión sino contra la sociedad en su conjunto (El Liberal). Knock simbolizaba los peligros de la multitud en manos de un hombre inteligente y sin escrúpulos (El Sol) que aprovechase bien la tendencia de las masas a dejarse atrapar en las redes de la demagogia, más allá de la burla circunstancial de la superstición cientifista que tendía a sustituir a la religiosa. El unanimismo iba tomando así un cariz de incorformidad que obras teatrales posteriores acentuarían haciéndolo explícito, entre las cuales habría que citar por su resonancia en la crítica madrileña Le Dictateur y Jean le Maufranc, ambas de 1926.

El fracaso de público y crítica de Le Dictateur en París dio pie a dos largos artículos en el Heraldo de Madrid y El Sol¹⁸, de los cuales el primero recogía unas palabras del dramaturgo expresando su intención de llevar a la escena "la

tragedia del jefe en la democracia moderna", con una pretensión de fábula intemporal, mientras que el segundo indagó las razones de la caída de la obra. Entre otras, la principal parecía que Romaines había escrito un drama político sin darle la concreción que el género parecía requerir. Un tema vivo, reclamando alternativas y soluciones, no podía ser tratado con la vaguedad que sí era conveniente para la construcción alegórica de Knock. Los espectadores estaban en su derecho de poder juzgar la actuación de los políticos contrapuestos en la obra, en vez de escuchar parlamentos abstractos sin relación directa con los hechos representados en tanto no aportaban a ésta un sentido ideológico, según García de Diego, firmante de dicho artículo. El discurso sustituía a la acción, aunque no por ello la obra era más profunda; antes al contrario, se perdía toda ambigüedad en aras de un mensaje confuso.

Reproches semejantes suscitó Jean le Maufranc con ocasión de su estreno en Madrid, que se produjo el 6 de febrero de 1927, en el teatro Alkazar. Fue una representación en lengua francesa a cargo de los Pitoëff, los mismos que habían dado a conocer la pieza poco antes en París (théâtre des Arts, 1-XII-1926) con tan escaso éxito como en la capital de España, a pesar de la dignidad artística del espectáculo, sobre todo en el aspecto de la interpretación. El público se aburrió soberanamente, según las recensiones del estreno¹⁹, cuyos

autores sancionaron por una vez la reacción negativa de los espectadores intentando explicarla por la debilidad teatral del "mystère".

Entre las voces que sí defendieron Jean le Maufranc estuvo la de Azorín, quien acusó a la crítica madrileña de seguir gregariamente a la francesa por no haber reconocido la nueva arquitectura teatral de la obra, sobresaliente entre las de Romaines por "la perfección de la forma, [...] donde no sobra ni falta nada" y por "la idealidad del fondo"²⁰, que la hacía pareja del Dom Juan, de Molière, desempeñando aquí la sociedad el papel de las mujeres respecto del burlador. Con menos entusiasmo, Enrique Díez-Canedo también quiso resaltar los valores de la pieza al destacar el acierto de la figura del protagonista como símbolo de un hombre moderno angustiado por los límites sociales del ejercicio de la libertad y abocado a la frustración²¹, a través de unos cuadros que combinaban la caricatura y el debate denso de ideas, al que el público español estaba poco habituado. No obstante, reconoció también que el conflicto tan vehementemente sentido perdía fuerza ante la ausencia de un antagonista claro que justificase dramáticamente las peripecias de 'Jean le Maufranc'.

La búsqueda de la liberación de algo que no tenía una faz concreta pareció arbitraria (El Liberal), un pretexto para hilvanar largas peroratas, que diluían el espesor humano del

protagonista (El Imparcial) y anulaban, por consiguiente, su entidad de personaje teatral autónomo:

Jean le Maufranc no es un personaje trágico, no es una criatura dramática ni en la obra se le oponen las verdaderas causas que originan su interior tragedia hermética, que cuesta ir adivinando a través de sus lamentaciones y de sus declamatorias e ideológicas divagaciones. Por eso lo que pudo llegar a trágico no pasa de ser polémico. Y la obra dramática se queda en crónica doctrinal. (Heraldo de Madrid).

De este modo, un planteamiento prometedor se había malogrado por el desequilibrio entre las intenciones del dramaturgo y su realización²². Mientras era de esperar que, siendo uno sólo el tema desarrollado a lo largo de los cinco actos, el espectador pudiese hacerse una idea definida del problema representado, la acumulación de escenas que oscilaban entre la sátira y la tentación de un compromiso, había llevado paradójicamente a una oscuridad mayor, a falta de una coherencia mínima de su desarrollo (La Epoca, Informaciones, El Liberal y La Nación).

Los cambios de tono no habían podido aligerar por su parte la monotonía de la ausencia de conflictos secundarios o de variantes en el principal. La protesta de Jean le Maufranc contra la pérdida de su individualidad por la estandarización de los hechos sociales sobrevenía una y otra vez, eliminando el dinamismo necesario en el teatro con independencia de la clasificación o no en la vanguardia (ABC y La Voz, principalmente). Sólo algunos momentos felices recordaban que

la sátira de Romaines podía adquirir suficiente corporeidad y gracia teatrales. Entre otros aspectos, la crítica coincidió en aplaudir el cuadro de la reunión de la junta directiva de una imaginaria "Ligue internationale pour la protection de l'homme moderne" (acto II, cuadro II) como una buena escena satírica, que no llegaba a la altura de las protagonizadas por 'Knock' y 'M. Le Trouhadec' por ser de un trazo más "grueso" (El Liberal) y "fatigoso" (La Voz). El afán demostrativo del dramaturgo había debilitado incluso la vena satírica de la que era maestro.

El estreno tan mal acogido de Jean le Maufranc inició el eclipse del teatro de Romaines en Madrid, que no volvería a representarse allí en el período estudiado ni a ocupar el mismo espacio de antes en la crítica publicada. La boga teatral del autor había ido pasando desde la revelación de sus mejores farsas sin aportar hallazgos de calidad semejante en las piezas políticas cuya recepción se ha comentado, y sin ensayar tampoco fórmulas nuevas que concitaran la curiosidad de los partidarios de la renovación. El último gran éxito escénico de Romaines, Donogoo (1930), no fue sino la adaptación de un "conte cinématographique" de 1920 en el que ya aparecía 'M. Le Trouhadec'. Así pues, fue posible ya en 1927 considerar su producción dramática como un conjunto cerrado y conocido a través de dos muestras representativas de sus tendencias. Elevado a la categoría de clásico de las vanguardias, el

fundador del unanimismo fue separado en la práctica de la corriente de progreso hacia el futuro. Cristóbal de Castro pudo escribir que señalaba "una ejemplaridad austera y un magisterio alentador" para los más jóvenes en un artículo en su honor de 1927 y volverlo a publicar prácticamente igual en 1931²³, como si el teatro y la literatura renovadores no hubieran avanzado nada entre tanto²⁴...

2.2.1.4.2. HENRI-RENE LENORMAND:

Es difícil hacerse una idea hoy de la importancia de Henri-René Lenormand en el panorama teatral de entreguerras. Desterrado de las carteleras, agotadas hace mucho tiempo las ediciones de sus obras, objeto raras veces de estudio, no es extraño que ocupe un lugar muy pequeño en las historias del teatro francés y que se tienda por tanto a minimizar su papel en la renovación dramática que tomó mayor fuerza tras la Gran Guerra. Sin embargo, en esa época sus obras fueron representadas en Europa y América como ejemplos sobresalientes de las nuevas técnicas de escritura teatral. Entre otros hallazgos, Lenormand consagró la división de las piezas en cuadros en vez de los actos tradicionales e inició el uso de las teorías sobre el subconsciente para ampliar el análisis de los personajes, cuyos impulsos oscuros prolongaron el determinismo naturalista pero ofreciendo una fatalidad más compleja, más enraizada en su ser profundo, y cuyo eco se puede sorprender en autores posteriores.

Con independencia de la mayor o menor calidad de su teatro, su aportación histórica ha de ser reconocida para acercarse a la escena culta de su tiempo con una perspectiva adecuada. En el ámbito que nos interesa, su importancia puede quedar subrayada por el hecho de haber sido considerado en Madrid durante un tiempo el representante francés del teatro

de vanguardia. Como síntoma revelador, se puede recordar que Luis Araquistáin dedicó capítulos monográficos de La batalla teatral sólo a unos pocos autores modernos: Henrik Ibsen, Leónidas Andreiew [sic], Luigi Pirandello, George Bernard Shaw y Lenormand, es decir, aquellos, salvo Andréyev, a los que la crítica madrileña había prestado mayor atención y cuyos estrenos se habían convertido en fiestas del arte nuevo en el marco de la escena comercial (Sei personaggi in cerca d'autore en 1923, Santa Juana [Saint Joan] en 1926 y Los fracasados [Les Ratés, 1919] en 1928, respectivamente). No supone esto que Lenormand fuese colocado a idéntica altura que sus colegas ruso, siciliano y angloirlandés, pero nos indica su buena recepción en Madrid, con todas las matizaciones necesarias²⁵.

Uno de los rasgos llamativos de la fortuna de Lenormand en la capital de España es el contraste entre la abundancia y, a menudo, calidad de las contribuciones críticas a su obra y el escaso contacto del público con ésta. De su amplio corpus dramático, sólo llegaron a representarse en Madrid dos dramas, el ya citado Los fracasados y Asia (Asie, 1931) en 1933, ambos con éxito bastante inferior al que habían cosechado en otros países. Quedaron en las páginas impresas El hombre y sus fantasmas (L'Homme et ses fantômes, 1924), traducción publicada en 1927, y en mero proyecto la escenificación de Le Simoun (1920)²⁶. Piezas tan valiosas por su aguda

percepción del misterio como Le Temps est un songe (1920) o tan representativas de las preocupaciones psicoanalíticas del autor como Le Mangeur des rêves (1922) no parecen haber despertado la curiosidad, de manera que los madrileños sólo pudieron tener una visión parcial de su universo dramático. La responsabilidad de esta carencia hay que buscarla probablemente por el lado más insospechado, esto es, en la propia crítica madrileña, la cual favoreció sobre todo Les Ratés y L'Homme et ses fantômes desde un principio, aunque no dejase de referirse a otros estrenos del autor²⁷.

Las noticias sobre Lenormand son muy tempranas. Sólo días después del triunfo parisino de Les Ratés, con dirección de Georges Pitoëff (théâtre des Arts, 22-V-1920; la obra se había estrenado en Ginebra en 1919), Alberto Insúa se refirió al vigor de un teatro angustioso, deprimente, pero que convertía en palpable el dolor inevitable de la existencia²⁸. El interés por L'Homme et ses fantômes siguió también de cerca a su estreno original. Heraldo de Madrid publicó un informe anónimo en el que ya apareció el tópico del carácter de teatralización de tendencias científicas de la producción de Lenormand²⁹ y se dio la razón de la preeminencia conferida en España a esta obra en concreto, que no era otra que la coincidencia de la tesis implícita en ella de la homosexualidad latente de Don Juan con teorías en boga entre algunos intelectuales españoles de prestigio, como Ramón Pérez

de Ayala³⁰ y, especialmente, Gregorio Marañón. No es extraño que en el mismo órgano donde había visto la luz un estudio del famoso doctor en tal sentido³¹ apareciese también la primera traducción española de Lenormand, precisamente de El hombre y sus fantasmas³², precedida de un largo prólogo de Enrique Díez-Canedo³³, en el que éste analizó con rigor la obra de Lenormand hasta aquel momento, destacando el papel central de los personajes en su medio, un paisaje que desencadena sus tendencias innatas a la alienación (auto)destructiva:

Los personajes de Lenormand son desterrados de un país que tendría para ellos solicitudes y dulzuras maternas. Ese destierro muchas veces se dobla con la lejanía material, pero hasta cuando ellos están en su patria, su situación es de desterrados: desterrados de un sueño, desterrados del anhelo más vivo, desterrados de la felicidad; puestos en lugares donde todo su ideal se empequeñece y corrompe. (pp. 65-66).

Pero no eran los agentes externos los responsables últimos de la liberación de las pasiones peligrosas antes reprimidas en el ámbito inconsciente, pues "la persona dramática llega al desenlace de su conflicto interior en cuanto ha explicado sus motivos secretos y dado con el verdadero motivo de sus actos" (p. 69). Esa introspección era demasiado explícita para conferir a los personajes la categoría de héroes trágicos, al arrebatarse a sus taras la trascendencia del misterio, de manera que la "poesía austera, desconsolada" (p. 70) de esos dramas había de ser buscada, más que en las manifestaciones de los personajes, en el despliegue

de las fuerzas naturales (sociales, en mucha menor medida) que los rodean y ante las cuales el hombre no puede dominarse a sí mismo. Por encima del exotismo del ambiente, un exotismo de la crueldad (desierto, selva...), los ambientes lenormandianos ocupaban el lugar de los dioses antiguos como razón del destino, sin dejar de servir de imagen de la inanidad existencial del hombre contemporáneo:

Cada paisaje suscitado por el dramaturgo tiene un alma, estremecida a la par de las almas humanas que lo pueblan: es, por excelencia, el paisaje dramático. Paisaje con figuras, no vemos en la figura el antagonista de la naturaleza; vemos al hombre hecho conciencia del paisaje a costa de su libertad, de su felicidad posible. Seres sin albedrío, sometidos a una fatalidad que el paisaje guarda como su terrible secreto, para no entregarlo sino en la hora decisiva, los personajes de Lenormand tienen una triste sustancia de humanidad impotente. Dan testimonio de unos tiempos desalentados que, para ser vividos, necesitan considerar como sueño al tiempo mismo (pp. 75-76).

Lenormand había conseguido conectar así con las preocupaciones más vigentes, más allá de su innegable sentido de la oportunidad al aprovechar la moda freudiana y los avances escenográficos³⁴.

Enrique Díez-Canedo escribió este ensayo con una agudeza y ponderación crítica raras veces igualada en su ámbito, con lo que hubiera podido contribuir al buen nivel de las recensiones dedicadas luego a Los fracasados. Sin embargo, algunos indicios hacen pensar en que no tuvo la influencia que por su calidad merecía. La importancia atribuida por él al

ambiente en que se desarrollan los conflictos lenormandianos no fue reconocida en términos similares por los autores de aquellas reseñas, aunque ello pueda deberse más bien a que la evidencia del "paisaje dramático" es menor en Les Ratés. Tampoco la publicación del estudio parece que suscitase una atención mayor hacia el dramaturgo, sino que fue otro el hecho que abriría 1928 como el año de Lenormand³⁵. En febrero de dicho año, el estreno barcelonés de Els fracassats (Les Ratés), en traducción de Carles Soldevila y Josep Pous i Pagès, fue considerado una especie de constatación dolorosa del atraso de la escena de la capital de España.

La figura de Lenormand y su pieza importada a Cataluña dieron pie a distintos comentarios, entre los cuales tal vez sean los más interesantes los de Melchor Fernández Almagro, en La Voz, y Luis Calvo, en ABC³⁶. Este se refirió al carácter clásico en el fondo de los dramas de Lenormand, por su resurrección de un fatalismo paralelo al de la tragedia griega, pero que no era exterior al héroe, sino que éste "sucumbe a las fuerzas misteriosas que acechan tras la vida consciente" (p. 10), en cuyo análisis por el dramaturgo Calvo percibió un sentido ético por significar una indagación de los orígenes del mal. En esa preocupación por el misterio del sí mismo radicaba la representatividad del autor en el panorama del teatro nuevo: "el drama moderno es el reflejo de una vida secreta" (p. 10), algo que Lenormand había descubierto sin

necesidad de recurrir a los trabajos de Sigmund Freud³⁷, de acuerdo con las manifestaciones repetidas del propio autor (v.i. la entrevista a Lenormand en El Imparcial). Por el contrario, Melchor Fernández Almagro sí aceptó la idea muy extendida de que Lenormand era un discípulo del psiquiatra austriaco, aunque la utilización por el francés de los avances científicos como un modo de revitalizar la larga tradición de literatura psicológica de su país no iba en detrimento de la emoción ni del lirismo, ya que "poesía, análisis y observación se funden en acorde impresionante y anormal", como tampoco se oponía la fragmentación del drama en múltiples escenas, con dinamismo cinematográfico, al efecto literario de la palabra.

Los días anteriores del estreno en Madrid de Los fracasados significaron un rebrote aún más intenso del interés hacia su autor, hasta el punto que se dio una verdadera campaña de promoción en algunos periódicos y revistas. El esfuerzo publicitario encontró, además, un auxiliar en el propio Lenormand, quien se trasladó a la capital de España para presentar su obra por medio de una conferencia la noche del estreno. Los periódicos no dejaron de aprovechar la oportunidad de entrevistar al escritor, que pudo así explicar sus concepciones y colocar la representación madrileña bajo una luz favorable. Entre ellas, la publicada en La Voz³⁸ es la más breve, aunque rica en interesantes pronunciamientos sintéticos:

- ¿Cuál es la idea que más le preocupa a usted?
- Rehacer la tragedia antigua con la técnica moderna.
- ¿En qué lugar coloca a la intención respecto de la razón?
- Esa es una pregunta para que la conteste un filósofo, no un autor dramático.
- ¿El autor dramático no tiene nada de filósofo?
- Cuando el autor empieza a ser filósofo empieza también a ser mal autor.
- ¿Su discrepancia fundamental con el teatro anterior?
- En mi teatro el hecho social tiene menos importancia que el hecho psicológico. Lo que antes me preocupa es el ser humano en lo profundo.
- ¿En Esquilo no había psicoanálisis?
- Esquilo, Sófocles y Shakespeare son los tres grandes psicoanalistas.
- Les Ratés, ¿es su obra más representativa?
- Sí; con Le Simoun, L'Homme et ses fantômes y Le Lâche.

En la entrevista publicada en El Liberal³⁹ se puso más hincapié en aspectos biográficos. Lenormand habló de sus viajes por Europa con ocasión de sus estrenos -entre otros, el de su visita a Barcelona para la primera representación citada de Els fracassats-, dijo no conocer bien la producción de Benavente y opinó sobre el estado del teatro europeo:

- ¿Qué opinión tiene usted formada del teatro contemporáneo?
- Creo sinceramente que nos hallamos en un período de pleno renacimiento. Este renacimiento no implica exclusividad alguna, puesto que es general en toda Europa, y puede que hasta en todo el mundo. Creo también que padecen un grave error, o quizá lo que es peor, una obsesión quienes aseguran que estamos atravesando una gran crisis teatral. Esto es un espejismo o un error de interpretación. No cabe la menor duda que el mercantilismo, uno de los productos más genuinos de nuestra civilización actual, ha invadido diferentes sectores artísticos, entre ellos el teatro; pero no son más que sectores reducidos, no todo el arte, el arte

pleno, como si dijéramos. Al lado, no frente, del mercantilismo teatral o artístico, existe un arte puro, un arte de minorías, y el arte siempre fue un manjar de minorías.

- ¿Qué tendencia fundamental persigue el nuevo teatro europeo?

- Muchísimas; quizá la más fundamental, la más profunda es la de plantearse los seres determinados problemas de conciencia, de ética íntima, de psicología, que son como gestos heroicos frente a la muda interrogante del destino...

- ¿Qué gran figura sobresale en el teatro francés?

- En el género trágico, yo no dudo en admitir que François de Curel fue, pues ha muerto recientemente [27-V-1928], la figura más destacada...

[...] - Una pregunta un tanto indiscreta: ¿Qué son Los fracasados?

- He querido pintar la caída lenta, agónica, persistente e inexorable de dos seres vencidos por el destino. Cada vez es mayor la miseria que les rodea; sus sufrimientos son cada vez más angustiosos... El proceso ininterrumpido de las calamidades, el fantasmal cortejo de las desgracias va vertiendo todas sus negruras sobre ellos...

En El Imparcial⁴⁰, la mayor parte de las preguntas se refirieron al proceso de creación. Lenormand proporciona así indicaciones valiosas sobre su estilo y sus intenciones estéticas:

- ¿Cómo hace usted su teatro?

- Procura hacer mis obras para todos los públicos, suponiendo en ellos inteligencia y corazón. Hago que el espectador sea el confidente del personaje en escena, de sus preocupaciones, de sus desalientos...

- ¿Algo a la manera freudiana?

- Quizá se advierta esto en mis obras. Pero antes de que yo conociera los escritos y las teorías del pensador vienés ya había producido algunas de mis obras más terminantes en mi estilo. Busco siempre la penetración recíproca entre el público y los actores.

- ¿Cómo resuelve usted los problemas de tiempo y acción?

- Procurando dividir mi obra en cuadros, en lugar de hacerlo en actos. [...]

- ¿Qué ventajas encuentra en este sistema?
- Proporcionar más movimiento a la escena y hacer que ésta sea plásticamente más sobrecogedora.
- ¿Qué me dice de su obra Los desterrados [sic]?
- En este drama, como en todos los míos, los personajes de la farsa han pasado por mí antes de salir a escena. Ellos, los personajes, son tipos oscuros, definidos y muy estudiados. Siempre busco que el dolor y la pasión que alientan en mis obras tengan su fin, su redención.
- ¿Cómo planea sus producciones?
- Desenvuelvo el asunto del drama, desde el primer momento en el lugar de acción queideo. [...]
- ¿Toma de la realidad los asuntos para sus dramas?
- Algunas veces. Tiene usted un ejemplo en Los desterrados [sic]. Los protagonistas tienen, fatalmente, que renunciar a sus aspiraciones artísticas, que eran su orgullo, y los demás van, con ellos, sufriendo los azotes del destino, envileciéndose, llevando todos tras de sí los mal parados vestigios de su pasada grandeza.

La entrevista más extensa fue la publicada en Heraldo de Madrid⁴¹, en la que Lenormand aludió a su misión de exorcizar el dolor mediante su representación:

Nuestro deber es expresar la tragedia de nuestro tiempo para, presentándoselos a nuestros contemporáneos, curarles en lo posible de sus males; para consolarles, al menos, con la elevación de sus miserias a la categoría artística.

Por ello, no es extraño que su teatro tuviera la vocación de llegar a una mayoría, aparte de los previsibles resultados económicos de tal difusión:

Empecé escribiendo para la minoría. Para mí primero: luego para mis afines, sin pensar en el público. Después se ha ido extendiendo aquella minoría. Y saltando su onda de vibración sobre la impermeabilidad del estado llano, del burgués -incomprensivo y pétreo en todas las latitudes-, he pasado al pueblo. ¡Esa asistencia sí me interesa! Mas sin desvirtuar mi obra para alcanzarla. Yo

no he cambiado. Es decir, intento superarme, depurar la calidad de mi obra, pero sin rebajarla de nivel para hacerla más accesible. Y no por orgullo, sino porque estimo que eso sería desertar de uno de los principales deberes de nuestra misión de artistas: el de elevar el nivel de las mayorías.

Lenormand habló también de sus éxitos internacionales, de la existencia de imitadores de su dramaturgia, de sus autores teatrales preferidos (Luigi Pirandello, Eugene O'Neill, Ferenc Molnár..., y Pedro Calderón de la Barca entre los españoles), de su Don Juan como "alma mixta" representativa de un mal de la época contemporánea; asimismo, describió una vez más, completando su testimonio, su método de trabajo:

Primero me hiere una realidad; parto de una imagen que me ofrece la vida y que viene a ser como la base, como el cimiento de cada obra. Sobre ella opera la imaginación y edifica. Luego el sentido crítico -un nativo espíritu de economía de medios expresivos para que la palabra sea vehículo de emociones, de sentimientos e ideas, y no fin del arte- me hace ir eliminando elementos superfluos, mondando hasta donde es posible la materia constructiva. La aspiración suprema es la desnudez.

Sobre la representación madrileña, Lenormand sólo dijo no molestarle la existencia de posibles cortes en la traducción castellana, de Joaquín Montaner, los cuales no llegaron a efectuarse, según las crónicas del estreno:

- ¿Es verdad que Los fracasados -Les Ratés- se representará en Madrid con ciertos cortes, con ciertas reformas autorizadas por usted?

- No tengo noticia de ello. No lo creo. Pero aunque así fuera, acaso estuviera justificado [...].

Las entrevistas contribuyeron seguramente a dar a conocer el nombre del dramaturgo⁴² y a proporcionar pistas para la interpretación crítica de su obra. Sin embargo, más útiles al respecto pudieron ser dos artículos que en ABC y La Voz, respectivamente⁴³, repasaron con aire divulgador la trayectoria y características generales de la producción lenormandiana. El primero evocó sus estrenos por directores prestigiosos de París (los Pitoëff, Gaston Baty, etc.) antes de mencionar la crítica inglesa como fuente de la impresión de que Lenormand era un obsesionado por el problema del mal, más como un moralista -no un predicador- que como alguien que se recreara en su mostración.

Melchor Fernández Almagro, autor del artículo en La Voz, hizo gala de su cultura una vez más no sólo al enumerar los títulos del dramaturgo sino también al contraponerlo a otros grandes autores contemporáneos. Como Gabriele D'Annunzio, Lenormand se había preocupado de resucitar la tragedia, pero, en lugar de imitar arqueológicamente su forma, había intentado un paralelismo de fondo, compatible con la modernidad de las influencias en juego, desde Ibsen y los clásicos rusos del XIX hasta el Grand Guignol, tan presente en la truculencia de los argumentos. Tal paralelismo se articulaba en torno al Destino, "disfrazado de herencia biológica, de patología, de medio geográfico", y cuya función era la de revelar los secretos últimos de la personalidad en sus contradicciones, lo que

podía relacionarlo con Pirandello, aunque Lenormand no resolvía "la psicología en humor y pretexto".

Tras el examen de la documentación crítica sobre Lenormand publicada hasta la fecha del estreno, no cabe duda de que las características de su obra eran bien conocidas, tanto se habían repetido en los artículos y entrevistas comentadas. Se podría creer, pues, que restaba poca labor a los autores de las recensiones, pero no es así. Por el contrario, el coro de alabanzas casi unánimes presentes en aquellos artículos previos no hizo sino aumentar la expectación, en el público por una parte y, por otra, en una crítica deseosa de confrontar lo leído de y sobre Lenormand con los resultados del paso de Los fracasados por la escena. Su estreno por la "Cía. Margarita Xirgu", el 23 de octubre de 1928, en el Fontalba, se convirtió, pues, en un acontecimiento teatral ampliamente reseñado⁴⁴, y discutido.

El aspecto más polémico fue, sin duda, el de la división del drama en catorce cuadros autónomos, con saltos bruscos de lugar y tiempo de unos a otros⁴⁵. A pesar de que casi todos los críticos recordaron que dicha estructuración suponía una ruptura sólo en la tradición francesa, por lo que no debería haber extrañado a los conocedores del teatro español del Siglo de Oro -o del cine-, las reseñas valoraron el procedimiento con relación más bien a los patrones realistas⁴⁶, que tendían a la concentración espacio-temporal y, especialmente,

a la gradación de los efectos para la justificación amplia de los sucesos, del actuar de los personajes. Así, los críticos de El Debate, Informaciones y El Imparcial, entre otros, no vieron en la fragmentación de Los fracasados más que un tributo a la ley del mínimo esfuerzo, ya que el dramaturgo había recurrido al telón cuando el desarrollo de la escena se encaminaba a la representación cuya carga emocional lo convertiría en difícil de resolver⁴⁷.

La consecuencia era la discontinuidad del proceso psicológico planteado, de manera que la obra se limita a ser una sucesión de "pasos dramáticos" (El Debate), que llegaban a incluir elementos heterogéneos y cuyo número podía ser reducido o ampliado sin que perdiese demasiado la obra, prueba de su naturaleza arbitraria. La misma discontinuidad se extendía también al efecto sobre el público, que, según ellos, no era ganado por la fuerza dramática del conjunto, sino que reaccionaba aisladamente ante cada cuadro, con variable entusiasmo según el acierto de éstos, a veces grande, como reconocieron incluso esos críticos hostiles.

Por el contrario, los defensores de Lenormand (Diario Universal, El Liberal, El Sol, La Voz y los más tibios ABC y El Socialista) subrayaron la unidad profunda de Los fracasados, por más que no se basase en los convencionalismos de la carpintería teatral decimonónica (Diario Universal). Para Arturo Mori (El Liberal), los cuadros así dispuestos

constituían ensayos de análisis psicológico, por lo que un tratamiento sintetizador habría tal vez arrebatado su valor de testimonios palpitantes, aceptando así en el fondo la idea de su independencia mutua. Alejandro Miquis (Diario Universal) y Melchor Fernández Almagro (La Voz) parecen más convincentes al apoyar la unidad del drama en la persistencia de los protagonistas, cuyo conflicto aparecía graduado por la sucesión de momentos representativos de su decadencia a lo largo del tiempo, sirviendo las intervenciones de elementos extraños como auxiliares a la comprensión del fenómeno representado, gracias a su contribución para sugerir una atmósfera condicionante, en variedad de perspectivas.

Los episodios de aire costumbrista podían tener asimismo una función de contraste cómico, por su jugosa sátira de las vanidades teatrales (ABC menciona el histriónico gesto del actor compañero de 'El' ante el cadáver de 'Ella'), con el aire pesimista que reina en la acción principal. Parecía como si Lenormand se hubiese colocado unas gafas negras para contemplar el mundo, ya que sólo parecía haber reflejado los aspectos más deprimentes de la vida (La Libertad). La crueldad aparente de su actitud fue explicada en términos morales (ABC, Diario Universal, La Epoca y El Socialista), por cuanto respondía a una indagación sobre la presencia inevitable del mal, tanto en el orden interno de las personas como en la

sociedad, que impediría el libre despliegue de las facultades del artista (ABC).

De esos dos ámbitos social e individual, fue el segundo el más atendido por Lenormand, tal como había confesado él mismo en sus entrevistas y en el cuerpo mismo de la obra. Los críticos madrileños no tuvieron demasiado trabajo en reconocer las pulsiones inconscientes como el origen de las tendencias destructivas que conducen a la tragedia de Los fracasados y alimentan un fatalismo que, si para unos era un revulsivo ético más eficaz que una tesis expresa (Diario Universal), para casi todos invalidó la posible lección al privar de su libre albedrío a los personajes.

La caída progresiva en la abyección de la pareja protagonista pareció asumir un carácter mecánico, forzado y sin dejar posibilidades de una rebelión purificadora, lo cual no sólo expulsaba la ética (que necesita del ejercicio de la voluntad) sino que, además, ponía en peligro la identificación catártica del espectador con la obra, que no olvidemos Lenormand pretendió fuera considerada una tragedia. Incluso un apologeta de la obra del dramaturgo como Fernández Almagro coincidió con los críticos de El Debate, Informaciones y El Imparcial, cuando echó de menos la emoción de una lucha sin cuartel contra los condicionantes externos:

Si en algún momento falla el material humano, acarreado por Lenormand con mano a la vez enérgica y delicada, es precisamente por eso; porque falta la

reacción más o menos valerosa contra el Destino. [...] Todos se dejan rodar, drama abajo, con la cabeza entre las piernas. Sin lucha de Hado y criatura, nos parece que la tragedia pierde fuerza persuasiva. No cabe hablar ya de fatalidad, sino de caso clínico, de abulia... (La Voz).

Esto es, de patología. ¿Qué representatividad cabía entonces a unos protagonistas denominados 'El' y 'Ella' como si fueran símbolo de la dualidad Hombre-Mujer? Para Enrique de Mesa (El Imparcial), el caso no era representativo para nada de la "pasión y el vicio genuinamente humanos". El artefacto paracientífico urdido por Lenormand no podía inquietar a los espectadores, que no se sentirían solidarios con las desgracias de un protagonista masculino⁴⁸ cuyo proceder rufianesco lo alejaba de las vivencias o sentimientos comunes (Informaciones), por más que se alegase como causa su falta de capacidades de adaptación a causa de las contradicciones íntimas (La Nación), algo que cualquiera puede o ha podido sentir. Por ello, el conflicto planteado carecía de universalidad, se reducía a un hecho aislado que Lenormand había analizado implacablemente, más en la tradición experimental del Naturalismo que en la gran tradición trágica que el autor había pretendido renovar. La fatalidad en Los fracasados no era ya metafísica, religiosa, sino sólo un rebrote del determinismo biológico de la escuela zolesca.

La menor originalidad de la obra que suponía esa deuda a una corriente literaria anterior no fue un descubrimiento del

estreno (cf. los artículos previos de Díez-Canedo y Fernández Almagro), pero contribuyó a erosionar el crédito de autor vanguardista que Lenormand tenía aún en Madrid. Enrique de Mesa (El Imparcial) manifestó su indignación ante el tópico de que Lenormand fuese el representante francés del teatro renovador, con un papel similar al de Pirandello en Italia. Su fama se debía a una operación propagandística, tradicional habilidad del los intelectuales galos (Informaciones), no a sus aportaciones al progreso histórico del drama:

En Los fracasados hay más mixtura de teatro viejo que iniciaciones y novedades. Por la pintura del ambiente recuerda el escenario naturalista francés en su exaltación del théâtre rosse; en el análisis psicológico es parigual a la mayoría de las comedias transpirenaicas del último tercio del siglo XIX, con algún barniz freudiano, y en la violencia realista de su desenlace, a la forma granguñolesca. La callada tragedia del fracasado grita que se las pela en su acabamiento, con borrachera, crimen pasional, prolijo epicedio y suicidio. (El Imparcial)._

Esta opinión descalificadora fue matizada por otros críticos más afectos a Lenormand, los cuales, significativamente, no se refirieron a la originalidad de la obra (por ejemplo, Enrique Díez-Canedo en El Sol) o la limitaron a ciertos aspectos de contenido. Así, Juan González Olmedilla (Heraldo de Madrid) y Melchor Fernández Almagro (La Voz) acabaron negando también la vinculación de Lenormand con el teatro de vanguardia a causa de las mencionadas pervivencias naturalistas, por momentos tocadas de

melodramatismo (ABC), y basando la pretensión de novedad en el mayor espesor del análisis psicológico, que al profundizar hasta el inconsciente llevaba la obra más allá del conductismo del teatro anterior, del que Lenormand había partido (recuérdese su admiración hacia François de Curel). De hecho, la inmersión en los estratos ocultos de la mente era una práctica conocida de ciertos autores naturalistas, de Benito Pérez Galdós entre otros, según Alejandro Miquis (Diario Universal), aunque sería Lenormand quien, al proporcionar a ese buceo el instrumental del psicoanálisis, le dio una base más sólida.

Aparte de los resultados artísticos de la empresa, era menos discutible el rigor con que el autor de Los fracasados la había llevado a término en tanto había sido consecuente con su programa hasta la frontera del exceso. Toda la crítica madrileña reconoció la maestría de Lenormand a la hora de expresar en el escenario la vida interior de 'El', siempre bajo una forma elaborada, explícita, que facilitaba la comprensión por el espectador, aunque, como contrapartida, le había inducido a reprimir sus dotes estilísticas en aras de la funcionalidad del lenguaje⁴⁹. Drama de ideas sui generis, Los fracasados se encuadraban en el marco de la literatura intelectual tan apreciada por las élites cultas de su tiempo⁵⁰ y, desde esa perspectiva, los ataques al empleo del psicoanálisis procedían más bien de la crítica más

conservadora estéticamente, la cual, no obstante, se amparó en gustos que ella misma reconocía como subjetivos. Por ejemplo, Enrique de Mesa confesó: "un teatro a base de patología psíquica no es de nuestro agrado" (El Imparcial); con más circunloquios, Manuel Machado apuntó: "Sin negar lo que hay de aprovechable para el diálogo y la acción dramática en el psicoanálisis como estudio de lo subconsciente, [...] pensamos que la incorporación al teatro del freudismo en pleno [...] sería propia de una mentalidad hartó simplista, cuando no de un interesado espíritu de aprovechamiento especial" (La Libertad)⁵¹; y, con razones de apariencia más científica, José de la Cueva adujo: "El error, a mi juicio, está en atribuir a los personajes la propia ciencia del autor, que los ve moverse objetivamente y puede analizarlos con una claridad con que ellos no podían analizarse" (Informaciones).

La representación por los surrealistas de los hechos de la subconsciencia en bruto era un modo de evitar la manipulación del personaje por el dramaturgo en los términos planteados por José de la Cueva, pero no tenían nada que ver con la escritura de Lenormand, que quiso ser siempre lúcida. La inclusión por Alejandro Miquis de su obra en la corriente surrealista no puede ser considerada más que como una equivocación, por mucho que Lenormand hubiera querido ciertamente "extraer de una realidad intensamente vivida como

real por los personajes, algo que está mucho más alto que esa realidad" (La Esfera).

La timidez renovadora que, después de todo, había quedado clara tras el estreno de Los fracasados afectó al balance de su valoración, que no se puede calificar más que de muy medianamente positiva. Con todo, si el texto pudo decepcionar, no lo hizo su representación, que pareció digna de la cobertura publicitaria de que se había beneficiado. Margarita Xirgu se había esforzado en realzar lo más posible el estreno, para lo cual no dudó en invitar al autor, que, como dije arriba, leyó antes de alzarse el telón unas páginas en que resumió las ideas que los madrileños podían conocer ya gracias a las entrevistas⁵². Hubo gran esmero en la escenografía, que correspondió perfectamente por su carácter "sobrio y entonado" (Heraldo de Madrid) a la austeridad expresiva de la obra⁵³ y, mucho más importante, se empleó un nuevo dispositivo escenográfico para favorecer las mutaciones impuestas por la división de la obra en cuadros, consistente en "pequeños escenarios montados sobre ruedas, que se van colocando ante la embocadura" (El Debate), es decir, una especie de escenarios giratorios que, según Enrique Díez-Canedo, nunca antes se habían empleado en la capital de España, y "tenía, pues, el experimento trascendencia grandísima, porque una vez ensayado y visto, podrá aplicarse a aquellas obras de nuestro teatro que hallarán su conveniencia

en él y no tendrán que constreñirse a violentas refundiciones" (El Sol). Donde la Xirgu brilló sobre todo fue en su campo, la interpretación. En lugar de recordar los elogios de la crítica, bastará citar la opinión de Lenormand:

Yo no conocía a Margarita Xirgu más que de nombre, y el verla hoy ha sido para mí una revelación admirable. Es todo [sic] temperamento, intuición natural y fuerza dramática; en ella el métier no ejerce influencia alguna. Es tan humana, tan expresiva, tan vibrante, que el personaje parece arrancado de la realidad misma tal y como yo lo concebí. (Heraldo de Madrid)⁵⁴.

Last but not least, también fue mérito de la Xirgu el haberse atrevido a representar íntegramente la traducción de Los fracasados por Joaquín Montaner, escrupulosamente fiel según las recensiones, "sin alterar, quizá por primera vez entre nosotros, las crudezas de situación y diálogo" (La Nación). La representación era arriesgada por la acreditada susceptibilidad de la burguesía madrileña, tanto más por cuanto, según Arturo Mori, "es la primera vez que una descarnadura tan penetrante como ésta se enfrenta con un público de tono" (El Liberal). El éxito del estreno, tras algún desconcierto inicial tuvo, pues, valor también como esperanza de una sensibilidad más atenta a la calidad de la obra que a su presunta inmoralidad:

Fue una prueba decisiva de que, a condición de que sea realmente artística, no le encontrará hostil, ni siquiera indiferente ninguna audacia. (Diario Universal).

Aunque los límites de esa tolerancia serían subrayados cruelmente por el escándalo de Maya, de Gantillon, en 1930, todavía Araquistáin pudo decir ese mismo año⁵⁵ que el estreno de Los fracasados había sido una gran victoria en la batalla teatral española, independientemente de la calidad menor del texto que había dado pie a ese triunfo de la escena renovadora en Madrid. En efecto, y aunque el estreno había resultado un acontecimiento, la figura de Lenormand no mereció tanto honor, a juzgar por el análisis de su obra que efectuó el intelectual socialista, que podemos interpretar como reverso del artículo de Díez-Canedo en la Revista de Occidente (v.s.). Araquistáin atribuyó la fama de Lenormand a su oportunismo, que le hacía servirse del prestigio de los clásicos para colocar a su sombra las propias pretensiones literarias:

No puede negarse que el señor Lenormand es un hombre muy hábil en la escena y fuera de ella. Sabe crear ambientes, en sus comedias y en torno a sus comedias. En vez de presentarse como un demoledor de ídolos consagrados, como un furioso iconoclasta, se declara modestamente continuador de los trágicos griegos, de aquel tremendo teatro en que la Fatalidad, con mayúscula, reinaba implacablemente como única y cruel soberana (p. 152).

Pero el fatalismo de Lenormand era postizo, ejercicio de escuela, en tanto se ejerce no sobre personajes grandiosos, sino sobre caracteres ridículos que no luchaban o lo hacían en nombre de aptitudes no tenidas. El protagonista de Los

fracasados no era trágico porque "no sucumbe al medio exterior, sino a su propia fatuidad" (p. 154), a una vocación errónea de literato. Dificilmente podía suscitar así la solidaridad emotiva del espectador, ni siquiera como símbolo de la frustración de un sueño, ya que Lenormand lo había mirado, igual que a sus demás personajes, sin solidarizarse con él, degradando hasta su dolor. La misma culminación de la desgracia es un pretexto para una escena casi grotesca, con los actores pronunciando las frases hechas de su repertorio.

Para Araquistáin, todo esto no era sino un indicio de la crueldad del autor, quien parecía castigar a sus personajes por su incapacidad de adaptarse; su fatalidad sería "biológica" (p. 160), alimentada por la lucha por la vida, que Lenormand había observado como "un naturalista que registra fríamente las costumbres y debilidades del mundo que observa" (p. 159). Se trataba, pues, de una concepción amoral del drama, cuyo éxito pudo deberse a los transtornos ideológicos producidos por la Gran Guerra o, más probablemente en opinión de Araquistáin, a la necesidad de renovación de la escena en forma (agilidad de las mutaciones) y temas, por haber desarrollado el autor francés argumentos que se salían "del marco acostumbrado de las comedias blancas, cuyos protagonistas acaban inevitablemente casándose o reconciliándose, y en los dramas grises, cuyos héroes concluyen sin remedio descasándose o recasándose" (p. 158).

Las criaturas ideadas por Lenormand tal vez interesaban más por sus taras que por su vigor humano, pero al menos tenían el atractivo de la novedad.

El juicio de Araquistáin parece correcto al referirse a la falsa fatalidad lenormandiana, pero acaso el crítico se había dejado llevar de sus prejuicios al creer condenable un teatro que se negaba a idealizar la existencia, además de contradecirse cuando calificó al dramaturgo de investigador frío y señaló al tiempo cómo manipulaba la acción para resaltar los aspectos más viles de sus personajes. Tampoco parece muy riguroso al limitar el papel renovador de Lenormand al halago morboso de los espectadores, dejando en la sombra su frecuente apelación al misterio⁵⁶. La ambigüedad que la presencia de lo desconocido imbuye a obras como Le Temps est un songe, aumenta su riqueza en sugerencias, más allá de un positivismo reductor al modo entendido por Araquistáin, y puede explicar su efecto sobre el público, tal como escribiría más tarde Manuel Abril⁵⁷:

Lenormand nos hace ver que hay en toda nuestra vida influencias decisivas, pero incógnitas, y presenta casos de ello, pero no precisamente para sentar conclusiones, sino para hacer que esta idea nos conmueva y sobrecoja, tanto por lo que tenga de verdad cuanto por lo que tiene de duda, y de misterio, y de angustia. (p. 15).

No obstante, puede servir de disculpa al autor de La batalla teatral que esas palabras no sean demasiado aplicables a Les Ratés, una de las piezas de Lenormand más explicitas.

* * *

Tras el sonoro y polémico estreno de Los fracasados, los madrileños tuvieron que esperar hasta 1933 para asistir a la representación de otra pieza de Lenormand, Asia (Asie), que fue estrenada el 7 de febrero de 1933 en el teatro Cómico por la "Cía. Anita Adamuz". Unos meses antes, Margarita Xirgu había atraído la atención de la crítica al reponer Los fracasados en el teatro Español (9-VI-1932), pero las recensiones no hablaron apenas de la obra sino de la excelencia de la actriz, con la excepción de alguna idea interesante por oponerse al consenso crítico general, como fue el caso de la firmada por Antonio Espina, quien atribuye a los protagonistas una nobleza de corazón intacta en tanto habían luchado "con desesperada tenacidad por redimirse"⁵⁸; o por aportar nueva luz: Bernardo G. de Candamo relacionó la división en cuadros de la obra con la filiación naturalista de su contenido, al considerarlos equivalentes a capítulos de novela⁵⁹.

El estreno de Asia no fue un episodio en la recepción de Lenormand comparable al de Los fracasados. La publicidad previa se limitó a algunas entrevistas a su traductor⁶⁰, Arturo Mori, en las que éste repitió conceptos presentes en la autocrítica publicada en el ABC:

[...] El público español no conoce de Lenormand más que Los fracasados, que estrenó en Fontalba Margarita Xirgu. Pero entre Los fracasados y Asia, el drama trágico

que he traducido ahora para la compañía de Ana Adamuz, hay una notable diferencia, que establece un cambio indudable en el teatro de aquel autor revolucionario.

Los fracasados es una obra realista, torturadora, desgarrante. Asia significa un renacimiento lírico, que tiene sus fundamentos clásicos en la Medea, de Eurípides. Lenormand ha puesto en Asia, frente a frente, al Oriente y al Occidente, y ha querido, alrededor de un magnífico tipo oriental, crear unos cuantos fantasmas de la civilización, que son como un coro moderno, comentador de la romanza central.

Asia es la princesa Katha. En ella está todo el drama. [...].

La obra equivale a un ensayo de reposición clásica con elementos de hoy, que lindan con la película, pero sin recursos demasiado efectistas. [...] ⁶¹.

Lenormand no se trasladó esta vez a Madrid para asitir al estreno, aunque, siempre atento a ganarse la benevolencia de los espectadores, mandó unas cuartillas de presentación de su drama ⁶², que reproduzco íntegramente:

Público de esa admirable España: Al darte a conocer mi drama Asia, recuerdo la favorable y cariñosa acogida que recibí de ti en Los fracasados.

Asia es la segunda obra que te ofrezco, convencido de que la jugosidad de sus personajes ha de llegar a ti con todo el ímpetu que yo les he dado.

Se trata de una evocación de la famosa Medea, de Eurípides. La tragedia de la princesa de Cólquida, de su esposo y de sus hijos palpita en el último cuadro de mi drama.

Si he querido que el público de hoy se interesara por estos viejos materiales, tan viejos como gloriosos, es porque la riqueza de los mitos griegos cada vez me parece más inagotable y viva.

El aventurero, la princesa exótica y los niños de sangre mezclada, que constituyen el drama de la Medea, son para los pueblos colonizadores una historia eterna, un tema esencialmente mediterráneo.

Por esto, porque el mismo mar latino, fuente de literatura inmortal, une a nuestros dos pueblos, siento al ofrecerte mi drama, público español, la emoción del hermano que sentirías tú al ofrecer al público francés la

gracia de vuestras gestas y la grandeza de vuestro corazón, plasmadas en una obra.

Cúmpleme ahora enviar un saludo efusivo a la gran actriz Ana Adamuz, que va a interpretar uno de mis personajes preferidos; a la compañía que ella regenta, y de la cual me traen los periódicos españoles muy gratas noticias, y a mi traductor, Arturo Mori, que con tanta justeza ha sabido interpretarme.

¡Con gusto hubiera asistido a este estreno!

Considérame, sin embargo, como presente y abre un hueco en los juicios sobre tu hermoso teatro, para esta humilde exposición de clásico apasionamiento que ha de sonar en ti como un lirismo familiar y humano.- Lenormand.

Los textos citados atrajeron la atención de los críticos del estreno⁶³ hacia dos cuestiones fundamentales, que, al parecer, equivalían a los dos objetivos que Lenormand se había propuesto al escribir la obra, esto es, la modernización del mito de Medea y la dramatización del conflicto entre las culturas oriental y occidental por medio de una trama de alcance alegórico, la de Medea⁶⁴. La impresión generalizada fue que Lenormand había fracasado relativamente en su empeño. Aún reconociendo su calidad y ensalzando su ambición temática, hubo bastante acuerdo en señalar que las pretensiones le venían grandes a un drama cuya mayor originalidad parecía ser la simple aplicación al asunto clásico de las técnicas dramáticas del autor, las cuales ya eran bien conocidas:

Asia, el título inmenso de Asia, pide más, obliga a más. Lo que ha hecho Lenormand ha sido recoger un hecho, dramatizarlo y ofrecerlo con su técnica peculiar. (Informaciones).

Además, la comparación inevitable con Medea, de Eurípides, redundó en detrimento de la versión lenormandiana. La mayoría de las recensiones insistieron en juzgar Asia desde las alturas de la tragedia clásica, sin tener en cuenta el enorme hiato temporal entre ambas, por lo que no parecerá extraña su condena en nombre de los principios de concentración y búsqueda del efecto pasional que, entre otros, caracterizaban al género antiguo. Desde este punto de vista, la división de Asia en cuadros no sólo concitó la animadversión de los críticos ya opuestos a ese procedimiento en Los fracasados (El Debate, La Epoca e Informaciones), sino también las reservas de los comentaristas más favorables a priori.

Núñez de Arenas escribió que aquél era un sistema "excelente para las obras panorámicas o para señalar la evolución sucesiva de un carácter" (La Voz), pero que en Asia sólo contribuía a romper la unidad de interés con escenas superfluas que no aportaban elementos para la resolución del conflicto y diluían sus posibles cualidades emotivas. A Lenormand le había faltado el sentido clásico de la medida: "el asunto gana tanta extensión que se hace superficial" (El Sol) o, con otras palabras, "Lenormand resuelve en dramaturgo lo que imagina sólo en poeta. Por eso acontece que unas veces le sobra y otras le falta espacio teatral, ambiente escénico" (Luz).

Si la modernización formal de Medea no fue, pues, bien acogida por la crítica, parte de ella tampoco vio justificado suficientemente el intento de Lenormand de conferir al tiempo verosimilitud y un significado actual al mito mediante su trasposición a un contexto de explotaciones coloniales. Los comentaristas madrileños que sí aceptaron la petición de principio del autor (ABC, El Imparcial, El Liberal, La Libertad, Luz, Nuevo Mundo y La Voz) no hicieron nada por valorar su acierto o no al tratar de un problema que, en la época de las rebeliones antioccidentales en el subcontinente hindú, China y el Sudeste Asiático, era bastante actual. Se limitaron a glosar distintos tópicos sobre el choque de las civilizaciones al entrar en contacto o la esencial incomunicabilidad entre Occidente y Oriente, a los que hay que sumar predicados racistas sobre la imposibilidad de integración e, incluso, sobre el pecado del mestizaje, visto en entre las causas de la catástrofe final de Asia por Antonio Espina (Luz) y Núñez de Arenas (La Voz), quien, a pesar de todo, se dio cuenta del nulo interés de los personajes franceses por integrar a la princesa hindú, cuya riqueza espiritual hacía resaltar la pobreza correlativa de la civilización europea, caracterizada principalmente en la obra por su progreso técnico.

Los demás críticos (Ahora, El Debate, Diario Universal, La Epoca, Informaciones, El Mundo, Mundo Gráfico y El Sol)

aunque aludieron también a aquellos lugares comunes⁶⁵, valoraron sobre todo la pertinencia del argumento para la plasmación dramática del conflicto entre culturas, llegando todos a una conclusión negativa, como se vio arriba. La tragedia de la princesa abandonada no podía representar Asia por el carácter universal de sus móviles, los cuales no eran otros que el amor y los celos, es decir, los mismos que podían impulsar a cualquier mujer occidental tanto en la vida real como en el teatro, donde ya lo venían haciendo en cantidad de dramas pasionales. Luis Araujo Costa pudo escribir entonces:

No cabe comparar el mito de Medea con el conflicto de dos personas a quienes separan los motivos de raza y de color, porque así lo quiere el dramaturgo, no porque lo necesite la esencia del tema ni porque dejen de producirse todos los días conflictos de la misma índole en matrimonios perfectamente endogámicos. (La Epoca).

¿Afectaba ese cruce de motivos sentimentales y de pretensiones alegóricas a la caracterización de los personajes? Puesto que Lenormand había querido simbolizar en la pareja protagonista la oposición de dos concepciones de la vida cuya generalidad las convertía en abstractas, cabía temer que se resintiese su espesor humano, tal como afirmó Boris Bureba en El Socialista⁶⁶, pero se reconoció, en general, que Lenormand había conseguido trazar al menos una figura conmovedora, la de 'Katha Naham', que conseguía hacer sentir la verdad de sus reacciones de "bestia herida, maltrecha" (La Voz) incluso en los momentos en que podía peligrar la

verosimilitud (cuando asesina a sus hijos, por ejemplo). A pesar de que los demás personajes aparecían como difuminados, en especial su marido 'De Mezzana', poco más que el típico aventurero de comedia (El Sol) fatuo y egoísta en la persecución de sus intereses, fue precisamente el atractivo humano de la Medea hindú uno de los aspectos que las recensiones indicaron como determinante para el balance positivo de Asia, junto a la dignidad artística del estilo.

Aunque la prosa de Lenormand siempre había tendido a hacerse poética, su propósito voluntariamente intelectual⁶⁷ le había llevado a refrenar unas dotes a las que el deseo de conseguir color local proporcionó campo libre en Asia. Así, el diálogo en boca de la princesa pretende reflejar el gusto por las imágenes atribuido a los orientales, lo que, en combinación con el ideal de sobriedad lenormandiano no olvidado del todo, incide en la obtención de una lenguaje de clásico equilibrio, lejos de la sequedad de Les Ratés. La crítica madrileña se hizo eco elogiosamente de este mayor lirismo en la expresión, aunque no le dedicó mucho espacio. La razón pudo ser que muchas de las galas del estilo de Lenormand se perdieron en el traslado al español.

Si bien las recensiones se refirieron con práctica unanimidad al buen nivel de la versión de Arturo Mori, calificada entre otras cosas de "cuidada y respetuosa" (ABC), "irreprochable" (Luz), "perfectamente ajustada al original"

(La Voz), una comparación con éste no deja dudas de la equivocación de esos críticos⁶⁸. En contra de lo declarado antes del estreno⁶⁹, Mori hizo -o dejó- estrenar un texto del que habían desaparecido frases enteras del original, se habían simplificado otras y donde el final había sido modificado en gran parte. Además de la eliminación frecuente de tropos, alusiones exóticas y oraciones complejas en aras de una vulgarización del lenguaje que, en la traducción, de Mori, se acerca al conversacional de las comedias burguesas de su época⁷⁰, algunas supresiones pudieron incidir en una comprensión defectuosa del tema de Asie por espectadores y crítica madrileños.

Ya conocemos la opinión común de que el conflicto sentimental suplantaba el motivo principal de la lucha entre civilizaciones. Al haber suprimido Mori bastantes expresiones racistas de 'De Mezzana' y otras en las que la princesa se oponía a las costumbres occidentales, pudo quedar oculto lo mucho que Asie tiene de reflejo del sentimiento eurocéntrico intentando suprimir las culturas de las comunidades colonizadas. Entre otras, no se recogen en la traducción las palabras referidas a los hijos, de 'De Mezzana' "J'ai eu trop de peine à les sortir de la crasse jaune" (p. 91); " Je ne veux qu'ils aillent grossir le peuple fourbe et humilié des métis de la colonie" (p. 129), y las opuestas, de la princesa:

"Ils ne deviendront pas les domestiques des monstres qui mangent l'espace" (p. 120).

La modificación más importante es, con mucho, la final. En la obra francesa, 'Katha Naham' se arrojaba al vacío en su creencia de que estaba siendo recogida por sus dioses en un carro de fuego, igual que Medea, mientras que en la traducción española se mata con una daga⁷¹, de un modo efectista que ilustra bien a las claras la tendencia a ver en el teatro de Lenormand más lo que tenía de teatro viejo que su tendencia renovadora. No sólo podemos recordar la insistencia de la crítica del estreno de Los fracasados en rebajar sus aportaciones y en mantenerlo en la estela naturalista. Algún testimonio posterior nos habla de que dicha obra pudo servir de acicate a intentos de dignificación del melodrama⁷², algo que encontró una confirmación dolorosa que, si parece haber pasado desapercibida en Madrid, llegó no obstante a noticia del propio Lenormand. Sus memorias nos transmiten su indignación ante la exhibición de "naturalisme désuet" en el harakiri de la Adamuz, quien no se libró tampoco del rapapolvos correspondiente a una actuación desmesurada, tan efectista como lo que hubo de representar. La puesta en escena, incluyendo los decorados de Fontanals, mereció las iras del normalmente moderado autor francés⁷³:

[...] la colère m'étouffait: une mise en scène médiocre, des coupures destructives, plusieurs tableaux soudés ensemble par impuissance technique et surtout,

dans le rôle principal, une dame âgée, cherchant l'effet, jouant gros et, au dénouement, s'offrant le luxe d'un long harakiri. Au lieu de se précipiter dans le vide, comme la brochure le prescrit, la tragédienne se travaillait soigneusement le gras du ventre avec un canif, à grand renfort de convulsions et de grimaces, jusqu'à ce que le rideau mît fin à l'indécent charcutage. Aspect inattendu de la fameuse cruauté espagnole: faire endosser à l'écrivain de passage ce naturalisme désuet.

Lenormand nos proporciona ahí el testimonio más autorizado sobre la escenificación de Asia, vista por él en un reestreno con fecha de 14 de mayo de 1936, que la misma compañía había efectuado en honor del dramaturgo, visitante por segunda vez de la capital española. Lenormand se había trasladado a Madrid, junto con André Malraux y el hispanista Jean Cassou, como representante intelectual del Front Populaire francés para manifestar la solidaridad de éste con la coalición similar que había ganado las elecciones en España. El sesgo político del viaje puede explicar que sólo algunos periódicos de izquierda dedicasen ensayos a la figura del dramaturgo, aunque tampoco hay que descartar que su obra no interesaba ya tanto, como sugiere el escaso número de contribuciones críticas entre el estreno y la reposición de Asia⁷⁴ o la mismas palabras de Antonio de Obregón, firmante de unos de los artículos publicados en 1936⁷⁵, que aluden a "una evidente declinación de su teatro". En cualquier caso, pocas cosas nuevas se dijeron en aquel último año, puesto que Obregón se limitó a perfilar la trayectoria creativa del autor francés, colocándose en el campo de los partidarios de la

legitimidad de modernizar la tragedia con la ayuda de los avances del pensamiento, mientras que algún otro crítico⁷⁶ se vio influido por el contexto hasta el punto de considerar popular su teatro, sin otra razón que la peregrina de que "es obra literaria, depurada, decantada hasta reducirla a lo esencial, limpia de escoria circunstancial y pasajera", es decir, limpia de todo aquello que, en la urgencia por cambiar la vida real, caracteriza la literatura comprometida.

El panorama de la recepción de Lenormand en Madrid que hemos pergeñado da pie a la impresión de que el escritor no tuvo demasiada suerte, a pesar de la solidez de su prestigio. Lenormand fue el dramaturgo francés objeto de mayor cantidad de literatura crítica en el período, pero el conocimiento indudable de las características de su obra no le dejó al abrigo de cuestionamientos de su valor aparentemente contradictorios con esa acumulación de letra impresa en su honor. Mientras que los comentaristas favorables solían limitarse a glosar los elogios y análisis de la crítica francesa⁷⁷, aquellos que intentaron razonar desde la perspectiva de la escena española, menospreciaron sus reformas en la técnica teatral y rebajaron la talla de Lenormand a la de simple epígono del movimiento naturalista. Aunque no sería justo descalificar su postura por los prejuicios a que se debía en parte, pues la fortuna escénica de Lenormand está en el origen de aquellas opiniones negativas.

Mientras que la puesta en escena de Los fracasados figura probablemente entre las mejores vistas entonces en el teatro comercial en Madrid, la elección de la obra fue tal vez equivocada, no sólo por ser relativamente más floja que otras del mismo autor sino, sobre todo, por ser una de las que revelan con más claridad su deuda con la tradición de investigación científica teatralizada que, desde Zola y Curel, había coartado el vuelo literario de ciertos dramaturgos franceses. Por otra parte, cuando Lenormand había dejado más libertad a sus dotes poéticas, éstas no llegaron a ser percibidas por público y crítica a causa de la apariencia reductora de la versión castellana, por la que Asia fue entendida más como un melodrama bien escrito que como una aportación desde las concepciones peculiares de Lenormand a la modernización del acervo griego que, sin buscarle tantas justificaciones racionales (las tensiones interétnicas como explicación del mito de Medea), estaban consiguiendo con mayor éxito Jean Cocteau y Jean Giraudoux.

La recepción madrileña de Lenormand se caracterizó por la ocultación de sus relaciones con la vanguardia, con lo que su ejemplo no sirvió a los autores españoles más jóvenes. De ahí la escasez en España de un teatro de indagación psicoanalítica⁷⁸ que, en el ámbito hispánico, puede ostentar nombres como el del argentino Samuel Eichelbaum, en quien los ecos de la dramaturgia de Lenormand son evidentes.

2.2.1.4.3. EN LA ESTELA DE LENORMAND. SIMON GANTILLON Y ANDRE JOSSET:

Aunque puede parecer aventurado integrar los nombres de Simon Gantillon y André Josset en una escuela lenormandiana, que, como tal, no existe, la presencia en las obras de esos dos autores de rasgos esenciales que revelan el dechado del autor de Les Ratés, nos autoriza a dedicarles un apartado conjunto. Así, ambos acogen la división de la pieza dramática en cuadros; los dos tratan de sacar a la luz aspectos misteriosos de la personalidad, bien mediante un procedimiento al cabo racionalista como es el psicoanálisis en el caso de Josset y en la mayor parte de la producción de Lenormand, bien mediante una apelación simbólica en Gantillon; por fin, aquellos comparten con Lenormand el empleo de motivos temáticos naturalistas, entre los cuales el sexo autónomo respecto del amor parece el más evidente.

No por ello se ha de creer que los dramaturgos que nos ocupan carezcan de originalidad. Sobre todo Gantillon se separa de Lenormand por su mayor osadía en la ruptura de la unidad de acción, pues los cuadros son independientes, no van construyendo una fábula con un planteamiento, nudo y desenlace, sino una unidad de sentido, mientras que Lenormand utiliza las mutaciones escénicas como un recurso para poner al día la presentación de un argumento lineal, que suele culminar

en el desvelamiento trágico de lo que permanecía oculto, al igual que en Josset, aunque éste se distingue de su modelo por la vuelta al género histórico, frente a la datación en época contemporánea de los conflictos en Lenormand (cf. Asie).

Las características expuestas se refieren sobre todo a las obras maestras de Simon Gantillon y André Josset, Maya (1924) y Elizabeth, la femme sans homme (1935) respectivamente, que son también las más conocidas de ellos. Ambos escritores tienen en común la circunstancia de haber asentado su fama en una sola pieza, cuyo éxito mantuvo en el olvido el resto de producción tanto en su época como en la posteridad⁷⁹. Otra coincidencia, aunque limitada a nuestro ámbito, tiene que ver con su inclusión en el sistema teatral madrileño. El hecho de que aquellas dos obras contuviesen elementos rechazados generalmente por el público culto de Madrid, convirtió en peligrosos sus estrenos en el teatro comercial, precisamente donde los espectadores las juzgaron por primera vez. El riesgo era tanto mayor por cuanto no les había precedido la labor de promoción intelectual⁸⁰ que facilitó el triunfo de Los fracasados, de Lenormand, y de El estupendo cornudo, de Fernand Crommelynck, ni podían escudarse en una técnica boulevardière bien aceptada, como La prisionera, de Edouard Bourdet⁸¹. Atrevimiento moral y dificultad técnica de comprensión por la adscripción a la

vanguardia suponían un condicionamiento doble que cada una de las obras salvó con diferente fortuna.

El estreno de Maya, por la "Cía. Lola Membrives" el 25 de enero de 1930, en el teatro de la Zarzuela, con escenografía moderna de Fernando Mignoni⁸², puede calificarse, como mínimo, de accidentado, tal como había temido la titular de la compañía⁸³. Algunos testimonios llegaron a mencionar el término de batalla, comparando éste al estreno de Hernani en 1830 (La Nación), que también se había resuelto con la victoria pírrica de los renovadores. Aunque la exageración del símil salta a la vista, las reacciones del público fueron tan apasionadas que casi todas las reseñas del estreno⁸⁴ les dedicaron un buen espacio e, incluso, apareció un artículo en el Heraldo de Madrid exclusivamente para describirlas⁸⁵. Según dicho texto, el público era abigarrado, estando "ingenuos e intelectuales" distribuidos al azar en butacas y palcos como para facilitar la confusión, que empezó a producirse cuando los aplausos de los "enterados" provocaron la bronca correspondiente de los otros. A partir de entonces, las palmas intentaron ahogar las protestas cada vez más fuertes, mientras la representación avanzaba sin que los actores pudieran hacerse oír, con tres interrupciones de siete minutos y las luces del teatro encendidas en varias ocasiones. Al final, el predominio relativo de los partidarios de Maya permitió que saliera a saludar su traductor, un Azorín,

bastante asustado al parecer, quien profirió un extemporáneo "¡Viva España y viva Francia!".

La crítica también se dividió en dos campos a la hora de opinar sobre la actitud del público y, consecuentemente, sobre la obra. Todos tomaron partido por un sector u otro del público, excepto ABC, que vio en el escándalo un buen síntoma frente a la indiferencia con que solían ser acogidos los estrenos. La prensa católica defendió el derecho a protestar del público por encima del respeto a la libertad artística (El Debate), a lo que Informaciones añadió el interrogante de si el entusiasmo de algunos espectadores ante algunos cuadros chocantes, sobre todo aquél en que el proxeneta de 'Linda' ('Bella' en el original) se la ofrece a un amigo, se debía a que "era la primera vez que esto se presentaba en un escenario decente".

La distinción consabida entre locales respetables y frívolos dio pie a acusaciones de hipocresía por parte de las publicaciones progresistas. Según El Imparcial, El Liberal y El Sol, puesto que el público conocía la índole de la obra, eso quería decir que los contrarios abrigaban la intención previa de hacerla fracasar, porque no se trataba de una mera piececilla procaz (El Imparcial) ni tampoco renunciaba a su rigor artístico en aras de un "sentimentalismo trasnochado" que le hubiera servido de coartada como a Lirio entre espinas (1911), de Martínez Sierra, o Santa Isabel de Ceres (1922), de

Alfonso Vidal y Planas (Nuevo Mundo). Como resumió bien M. Albar (El Socialista):_____

Maya es, para una parte del público, una obra sumamente inmoral. En efecto, es inmoral y vergonzoso que la acción se desarrolle toda ella en la mísera habitación de una mujer pública; es inmoral sacar a flote la vida turbia de aquel ambiente; es inmoral... pero ¿a qué seguir? En Maya es inmoral todo. Lo moral es traer al teatro la vida insípida, estúpida, ridícula y falsa de señoritas bien y muchachos bien criados; lo moral es componer unas cuantas escenitas admirables por su vaciedad, que terminan en boda y donde no se diga nada que pueda molestar los oídos más castos; lo moral es seguir alimentando hipócritamente, en un engaño mutuo, la ilusión de que la vida es de color de rosa, sin lacras que curar, sin injusticias que corregir, sin pesadumbres que remediar. Si la obra de Gantillon fuera así, ayer no hubiera habido discrepancias ni escándalos en la Zarzuela.

Otros comentaristas suscribieron el ataque a la mojigatería de ciertos espectadores, pero trataron también de comprender su actitud a partir de la obra. Tratándose de un teatro de técnica nueva y difícil, su lugar más apropiado era un escena experimental, con un público restringido y concienciado, tal como se había presentado en París por Gaston Baty en el Studio des Champs-Elysées (Heraldo de Madrid, La Nación y Nuevo Mundo), pues era un error hacer saltar al público "en veinticuatro horas de Linares Rivas a Gantillon" (La Nación). No obstante, el estreno de Los fracasados había demostrado que los espectadores madrileños podían aplaudir una obra de vanguardia en una sala comercial, por lo que no cabía descartar como razón de la batalla la decepción ante una obra

demasiado monótona para los gustos españoles (La Libertad, Nuevo Mundo y La Voz)⁸⁶. Esta opinión nos sitúa en las consideraciones sobre el valor literario de Maya.

La clave para medir el acierto del autor coincidió, para los críticos madrileños, con el grado de cumplimiento de su intención de transmutar la anécdota vulgar en alegoría, es decir, el naturalismo del ambiente en una incursión por el mundo ideal de los arquetipos, hasta suscitar la inquietud sobre lo que existe más allá de Maya, la ilusión de los fenómenos que los sentidos perciben. Se trataba, en otras palabras, de superar la apariencia prostibularia de personajes y acción en pos de una interrogación sobre el eterno femenino, y con ello ir más allá también del realismo decimonónico, tal como advirtió Azorín en la "autocrítica"⁸⁷:

Transportar toda la fina sentimentalidad del artista a un medio social inferior; infiltrar de delicadeza una realidad ruda; elaborar un nuevo realismo, no escueto y repulsivo como el anterior, sino impregnado de una sutil realidad: eso es la obra de Simon Gantillon. Y eso es Maya.

Las recensiones nos indican con variable claridad que Gantillon había conferido tal protagonismo al ambiente pintado que la finalidad simbólica quedaba oscurecida, de modo que Gantillon no había logrado una fusión equilibrada de los componentes miméticos e imaginativos (Informaciones). Si hubo comentaristas que entendieron la obra en términos de alegoría (ABC, Heraldo de Madrid y El Sol), la mayoría utiliza la

palabra realismo como especie de revelador leit-motiv. El mismo Mori, que había llegado a considerar Maya "un asomo de auto sacramental", afirmó que "Azorín, suprarrealista, ha traducido esta obra de realismo sobreagudo" (El Liberal), mientras que los críticos de La Nación y El Socialista defendieron que el idealismo inspirador quitaba toda acritud al "realismo absoluto de las escenas" (El Socialista). La contradicción ahí implícita no pasó desapercibida para Alejandro Miquis (La Esfera), quien, campeón siempre de la escuela zolesca, la aprovechó para defender sus gustos:

Es curioso ver de qué modo son tenidas por obras de un modernismo perturbador, y precisamente por los mismos intelectuales que anhelan un teatro ideal y abominan del naturalismo, éstas cuyo mérito único es el crudo realismo de fondo y de forma con que están pintados en ellas los bajos fondos sociales.

El vanguardismo de Maya quedó disminuido de manera significativa. Incluso hubo algún crítico que la situó en la tradición romántica de la prostituta digna de compasión (El Debate y La Voz), por lo menos desde la perspectiva que se podía tener conociendo sólo la versión española, pues el original excluye toda complacencia sentimental basada en la condición de la protagonista⁸⁸. La rebaja en la traducción azoriniana del registro vulgar, del lenguaje crudamente realista que se utiliza en buena parte de la obra, pudo facilitar ese error de apreciación, al ablandar la apariencia de Maya⁸⁹, probablemente con la intención de disminuir lo

moral y socialmente chocante de la obra. En la versión desaparecieron numerosas alusiones crudamente sexuales relacionadas o no con el oficio de la protagonista⁹⁰, se suprimieron menciones a la inmoralidad de los burgueses⁹¹ y, en general, el estilo perdió su frecuente pátina canalla en favor de un español refinado sorprendente en el contexto⁹².

El reproche de falta de originalidad temática de la pieza de Cantillon no podía extenderse con tanta facilidad a su estructura formal, cuyo deshilvanamiento relativo era cosa poco frecuente en los estrenos vistos en Madrid. Sin embargo, los críticos habían gastado tantas energías en juzgar al público y el realismo crudo que presumiblemente lo había alborotado que pocas quedaron para estudiar el procedimiento empleado en Maya. Sólo Manuel Machado (La Libertad) resucitó la acusación de escamoteo tantas veces esgrimida contra Los fracasados, seguramente por su falta de consistencia en este ejemplo. Puesto que Maya no tenía argumento sino que era una sucesión de momentos que no hacían progresar la fábula, antes bien la cerraban en la coincidencia exacta de principio y final, tal como señalaron ABC, El Liberal, El Socialista y La Voz, mal podía creerse que las mutaciones podían interrumpir la expresión de un conflicto ahí inexistente. El peligro era más bien que, no habiendo acción, la obra resultase monocorde, que la "mudanza de reactivos" (La Voz) no bastase a introducir las variantes suficientes como para suscitar expectación. La

sola unidad existente en Maya, "la del tono, la ideológica"⁹³, podía cansar al público. Ya escribí que eso pudo haber ocurrido en Madrid, aunque no parece que el escándalo diera mucho pábulo al aburrimiento...

* * *

Los seis años transcurridos desde el estreno de Maya hasta el de Elisabeth, la mujer sin hombre, de André Josset, fueron pródigos en acontecimientos, que no dejaron de tener efecto sobre las costumbres teatrales del público, el cual fue demostrando progresivamente una mayor tolerancia. Si el estreno en 1933 de El estupendo cornudo, de Crommelynck, permitió anunciar la consolidación de una mayoría de espectadores para quienes la ruptura de los tabúes morales en una pieza no justificaba una protesta, esos augurios encontraron confirmación plena en la presentación de la obra de Josset, a cargo de la "Cía. Társila Criado", el 11 de abril de 1936, en el Lara, con escenografía y vestuario historicistas de Manuel Fontanals y José Monfort, respectivamente.

Pese a la claridad con que venía expresada en la obra la sexualidad, incluyendo la descripción, no por delicada menos explícita, de una desfloración (cuadro V, escena II), el público no sólo la aplaudió la primera noche sino que llegó a convertirla en una de las piezas extranjeras renovadoras que se mantuvo durante más tiempo en cartel. La incursión de su

traductor, José Juan Cadenas, en el campo del teatro de vanguardia se saldó así con un éxito apreciable, que este afortunado promotor de la industria escénica no se esperaba. Una larga "autocrítica" publicada en el ABC el mismo día del estreno⁹⁴ sugiere un temor obsesivo a que los madrileños no apoyasen lo que, para él, era un "espectáculo de vanguardia"⁹⁵, puesto que se había propuesto transplantar a un local como el Lara "una reproducción exacta del Vieux Colombier" parisino, donde había sido estrenado el original el 19 de octubre de 1935. Guardándose las espaldas, dijo no importarle el fracaso, ya que su propósito había sido el de saber si en Madrid había suficientes personas para sostener una experiencia tal y facilitar el camino a los autores más jóvenes.

Los aplausos unánimes al acabar cada uno de los cinco cuadros de la obra (La Libertad) sorprendieron a todos. El público demostró incluso una mayor apertura de miras que la crítica, por una vez. Las recensiones⁹⁶ nos transmiten viejos prejuicios, de la consabida índole moral (El Debate, Diario Universal, La Epoca y Ya) y derivados del conocimiento de las preferencias del público madrileño.

Según El Socialista y Ya, el drama fue estimado a pesar de desarrollarse en un ambiente pasado y extranjero y de tratar un problema de patología sexual sin complacencias sentimentales ni moralejas⁹⁷, a lo cual El Sol añadió que el

público habitual al Lara no era el más apropiado para gustar de una obra no comercial. Por ello, previeron erróneamente una retirada pronta de aquel escenario, en lugar de preguntarse por las razones del improbable resultado feliz. Sólo El Liberal aludió a la posibilidad de que por fin se prefería que no se disfrazasen las fealdades de la vida, mientras que el Heraldo de Madrid aventuró la explicación, quizá no tan curiosa como pudiera parecer, de que a los espectadores les interesó especialmente el caso estudiado porque correspondía a un problema corriente en la burguesía española de la época, la frigidez femenina que colocaba a tantos hombres en la airada situación del conde de Essex...

La recepción crítica de la obra en sí fue positiva en general, aunque no faltaron reservas atribuibles también de los prejuicios de los comentaristas. La elección del motivo histórico fue muy elogiada, por la atracción poderosa de la figura de Isabel de Inglaterra, de la que tradicionalmente se había explotado en forma dramática el supuesto conflicto entre su condición de mujer y sus obligaciones como reina, ya desde la magistral El conde de Sex, de Antonio Coello. Josset lo recoge también en su pieza, aunque relegándolo a un lugar secundario respecto del trauma sexual que, en su hipótesis, explica su actuación personal y política. Ahí radicaba su mayor originalidad, que, aun siendo reconocida por todos, no fue bien acogida por algunos medios.

Aparte de la crítica que había ostentado sus reservas a la moralidad de la obra, los comentaristas de Heraldo de Madrid y El Socialista dudaron de la conveniencia de añadir ninguna explicación nueva a la línea consagrada de tratamiento literario de la 'Reina Virgen', sobre todo por razón de la nula fundamentación histórica del complejo que Josset le había atribuido (Heraldo de Madrid e Informaciones). Pero, tratándose de una creación dramática y no científica, su teatralidad y emoción eran la mejor respuesta a ese reparo (ABC) y, desde ese punto de vista, también fue reconocida, en general, la pericia técnica llamativa en una autor novel como André Josset.

Aun con el defecto del exceso de diálogo y la consiguiente lentitud de la acción (La Voz), el interés de la pieza iba intensificándose según avanzaban los cuadros hasta las situaciones culminantes de la muerte de Essex (acto IV) y la revelación del trauma de Isabel (acto V), que conferían un sentido escénico a la reiteración de unos motivos argumentales explotados hasta el límite con anterioridad, especialmente el del combate de voluntades entre la reina y su amante. La introducción de elementos de contraste como la línea argumental secundaria de las intrigas de Francis Bacon o de las guerras en que Essex se había involucrado, por ejemplo, aliviaba la pesadez de aquella reiteración y aderezaba la

trama principal con el patetismo de la envidia y la traición (Ahora) y, sobre todo, el color de una época pretérita.

Josset había intentado lograr una fusión del drama histórico tradicional -la seriedad en el tratamiento de los personajes de talla heroica aun en sus defectos remitía a ese género- y la "tragedia novelada" (La Voz) de contenido psicoanalítico puesta de moda por Lenormand, con una escritura que se pretendía moderna y no arqueológica: tanto la estructura como el lenguaje eran contemporáneos. Pudo no gustar ese "modernismo" (Diario Universal), pero no parece correcto condenar la obra por incluirse en el "género histórico, viejo como el teatro mismo", como escribió Melchor Fernández Almagro (La Voz), por mucho que éste acertara al recordar que el estudio de caracteres central en Elisabeth, la mujer sin hombre, coincidía con la dramaturgia francesa más clásica.

Que las vanguardias teatrales más radicales luchasen contra el psicologismo no resta alcance de modernidad a los que, tal vez más tímidos, se sirvieron de los recursos para la construcción del personaje acuñados por el teatro anterior y los ofrecieron mutados al público coetáneo, que estas formas de transición educaban. En este sentido, el estreno madrileño de Elisabeth, la mujer sin hombre fue seguramente beneficioso, entre otras cosas por haber demostrado que no sólo el drama

histórico heredero de las tendencias neorrománticas de principios de siglo podía alcanzar una buena taquilla.

2.2.1.4.4. JEAN COCTEAU:

Unas palabras pronunciadas por Fernando Laviada en una conferencia de 1933⁹⁸ no dejan lugar a dudas sobre el protagonismo de este autor en el movimiento literario -y artístico- del periodo de entreguerras:

Jean Cocteau, que es un escritor de pleno siglo XX, es el que capitanea el vanguardismo moderno, y tiene, indudablemente, un valor: el haber abierto brecha entre ese tejido de literatos fin de siglo XIX, en que el París literario estaba preso. (p. 19).

En efecto, las múltiples actividades del polifacético Cocteau supusieron otros tantos espaldarazos al arte nuevo, desde su trabajo en ballets como Parade (1917) hasta su producción cinematográfica tras la Segunda Guerra Mundial, pasando por su colaboración con los músicos del Groupe du Six y su amistad con buena parte de los creadores de la llamada Escuela de París (Igor Stravinsky, Pablo Picasso...).

Su labor como escritor se situó también dentro de esta aspiración de una belleza contemporánea. Aparte de su producción poética y narrativa, su teatro aportó un aire de juego, de fantasía poética, que, sin anular la gravedad esencial de su significado último, revelaba por contraste la pobreza imaginativa, el conformismo de las corrientes teatrales dominantes en su país hasta más allá de la Gran Guerra, al tiempo que ironizaba sobre el ansia de inventar

nuevos géneros, nuevas formas dramáticas, escribiendo piezas que se ajustaban aparentemente a los modelos establecidos, como si intentase una fusión de vejez y novedad mediante piruetas imaginativas.

Imitaciones irónicas del melodrama neorromántico (L'Aigle à deux têtes, 1946), del drama burgués (Les Parents terribles, 1938), del teatro del amor (La Voix humaine [1929]), estas obras no hicieron sino sorprender por su tradicionalismo aparente a unos públicos a quienes la fama de vanguardista radical de Cocteau hacía esperar toda clase de audacias técnicas, las cuales, por otra parte, no habían faltado en sus primeras piezas, como Les Mariés de la Tour Eiffel (1921) y Orphée (1926). Esta última tal vez represente el momento de mayor equilibrio, aun si inestable, entre las maneras experimentalista y tradicional de Cocteau, por el tratamiento arbitrario del mito antiguo, aunque conservando al tiempo los rasgos necesarios para permitir su reconocimiento.

Orphée no fue sólo un componente fundamental del corpus dramático del poeta⁹⁹. Tras el precedente de su adaptación sofóclea Antigone (1922), se trata de uno de los primeros ejemplos de una fórmula teatral llamada a producir algunas de las obras maestras del teatro francés contemporáneo: la de reinterpretación moderna y, a menudo, irónica, de mitos, leyendas o sucesos históricos del mundo grecorromano. El André Gide de Oedipe (1931), Jean Giraudoux, Jean Anouilh, entre

otros, siguieron los pasos de Cocteau al crear un teatro que se beneficiaba del conocimiento de los argumentos y precedentes por parte del público, sobre todo de uno tan familiarizado con ellos como el francés, para tratar asuntos que interesaban al hombre de su tiempo renovando las formas dramáticas de una manera menos arriesgada que si hubieran apelado a tramas originales, porque la atención del espectador se concentraba en aquello que, por su carácter inédito, resaltaba sobre el fondo de las venerables historias. Cocteau se convirtió así en un autor influyente en el transcurso de la vanguardia teatral francesa y, por ende, internacional¹⁰⁰.

El papel desempeñado por el brillante y célebre reanimador de Orfeo no pasó desapercibido en España. Ya en 1926, José Alsina comentó en un largo y enjundioso artículo¹⁰¹ el impacto del estreno de Orphée e intentó una valoración rigurosa, basada en la ponderación de aquellos elementos que respondían a la búsqueda de fórmulas apropiadas a la inquietud novecentista de hallar sentidos inéditos a las cosas. Entre ellos, señaló el anacronismo, que no sólo afirmaba el significado intemporal de la fábula sino que sobre todo permitía una identificación entre el poeta primigenio (Orfeo) y el propio Cocteau, por la cual el moderno conseguía elevar a categoría de mito su simbología personal:

Orfeo es el propio Cocteau, el poeta que busca la esencia de las almas, pidiendo en el caballo sabio ayuda a lo subconsciente, persiguiendo la verdad en la

Naturaleza, representada por Eurídice, y penetrando denodadamente para alcanzarla en los senderos mismos del más allá, hasta reconocer que sólo podrá encontrar la suprema luz en el silencio y en la paz de la gracia. (p. 11).

De este modo, había logrado conferir un significado coherente a los efectismos múltiples (magia, dislocaciones bufas...) que determinaban la andadura caprichosa de la acción, pero que, en manos de imitadores sin genio, podía degenerar en anarquía confusa, cuando no en un ridículo esquivado por Cocteau gracias a sus dones poéticos.

Este artículo, que inaugura tan esperanzadoramente la recepción de Cocteau en Madrid, no tuvo continuadores a su altura ni propició una presencia de ese autor en el panorama acorde con su importancia histórica. Como les ocurriría a otros autores de vanguardia, los espectadores sólo accedieron al conocimiento directo de sus obras en pequeña medida. Únicamente se estrenaron en la capital española dos piezas de Cocteau, de las cuales una fuera de la escena comercial (Orfeo, en 1928) y otra dentro de ella, pero en pleno verano (La voz humana, en 1930). Además, tampoco la crítica les prestó demasiada atención, aun si la representación de Orfeo puede considerarse un suceso memorable en el proceso hacia la modernización teatral madrileña, ni gastó en el Cocteau dramaturgo más de un mínimo de energías hermenéuticas.

El desinterés no podía escudarse en la dificultad para conocer el teatro de Cocteau, pues, además de los comentarios

de Alsina, los críticos sabían que la Revista de Occidente había publicado en sus páginas una traducción impecable de Orphée por Corpus Barga¹⁰², a la que hay que sumar otra de La Voix humaine, por Benjamín Jarnés¹⁰³, ambas meses después de los estrenos respectivos en Francia. De ellas, sólo la primera consta de un breve prólogo en el que su traductor insistió en que la obra había sido concebida primordialmente para su puesta en escena¹⁰⁴.

Los votos de Corpus Barga sólo se vieron cumplidos cuando Cipriano Rivas Cherif eligió su versión como muestra de los nuevos rumbos del teatro que deseaba dar a conocer mediante las actividades del grupo experimental "El Caracol", fundado por él mismo y probablemente el de mayor alcance, en su modalidad, de los intentados en el Madrid anterior a la Guerra Civil¹⁰⁵. Rivas Cherif dio las razones de su preferencia en un artículo que publicó ABC días antes del estreno¹⁰⁶, donde, bien informado, describió la trayectoria del poeta francés e identificó el carácter de su innovación en la recuperación por el drama de una poesía lúdica en la palabra y movimiento escénicos:

[...] su Orfeo, en fin, obra maestra, sin duda, del perenne ingenio parisiense reverdecido en brotes de sutiles injertos, [junto a las piezas anteriores de Cocteau] señalan los frutos, prematuros quizá, de otra poética teatral que la de nuestros padres, tutores, curadores y testamentarios del siglo pasado.

Poesía y drama empiezan a recobrar hoy día, bajo un mismo signo de gracia, contemporánea de nuestros pecados, cierto prestigio de maneras clásicas: la dignificación

del juego escénico. Tal es el sentido de la obra teatral de Cocteau y la intención que me guía, con mis compañeros del Caracol, al requerir la curiosidad de nuestros espectadores asiduos para este nuevo Orfeo.

La representación de Orfeo fue de gran calidad, si juzgamos por las reseñas¹⁰⁷ y las fotos que se nos han conservado (ABC, La Esfera...). El 19 de diciembre de 1928, los espectadores que habían acudido a la sala Rex, sede de "El Caracol", pudieron admirar una puesta en escena perfectamente ajustada al espíritu de la obra, tanto en la interpretación de los cultos aficionados (Magda Donato ['Eurídice'], Felipe Lluch Garín ['Chocaire', esto es, el 'Heurtebise' del original], Gloria Martínez Sierra [Muerte], el mismo director del espectáculo Rivas Cherif ['Orfeo'], etc.) como en la escenografía, uno de los mejores trabajos de Salvador Bartolozzi, quien, además de solucionar los problemas derivados de la pequeñez del escenario, pintó unos decorados llenos de fantasía, liberados en su aire infantil de los convencionalismos ilusionistas, como un equivalente plástico de la gozosa pieza cocteliana (La Voz).

El montaje se convirtió en un canto a la imaginación en el teatro, tanto más importante por contrastar con los hábitos conservadores de la escena comercial madrileña, para la cual significaba un acicate renovador desde fuera, con todos los riesgos de caer en el vacío que ello implicaba, entre otros el de no ser valorado adecuadamente por unos críticos volcados en

el examen de las obras estrenadas por los cauces comunes. En este caso, la víctima no fue la puesta en escena, que todos elogiaron, sino la obra que se representó.

Las recensiones de Orfeo se resintieron de la fama de arbitrariedad vanguardista que solía alimentar la actuación pública de Cocteau. Como si la pieza hubiese sido un mero divertimento suyo, los críticos madrileños se creyeron dispensados de analizar la obra en los términos de profesionalidad que aplicaban a los demás estrenos. Dejando a un lado la ausencia de comentarios en la prensa conservadora (El Debate, La Epoca e Informaciones), los publicados en otros periódicos parecen insuficientes o, incluso, frívolos. El cronista de La Libertad calificó la obra de "fino y humorístico pasatiempo para la minoría intelectual" y, por lo tanto, no vanguardista, porque sólo lo hubiera sido de haber buscado el contacto con las masas. Arturo Mori, por su parte, escribió agudamente que Orfeo era "un acto de humorismo trascendental" (El Liberal) antes de acabar afirmando que todo ello no era más que un medio del joven rico Cocteau para divertirse con sus amigos. José Alsina (La Nación) ventiló la tarea de escribir una recensión reproduciendo su artículo de 1926 en el ABC, a que ya he hecho referencia. Tampoco los textos publicados con ocasión del estreno en órganos culturales afines a las vanguardias, como la Revista de Occidente y La Gaceta Literaria, son demasiado dignos de

consideración. En ésta, una breve crónica de Antonio de Obregón no hace más que aludir a la representación, mientras que en la primera, Rosa Chacel divagó en torno a Orfeo durante dos páginas y media sin decir nada significativo sobre la pieza o su autor.

Las recensiones de Luis Calvo y Juan González Olmedilla (ABC y Heraldo de Madrid, respectivamente) no son mucho mejores, pero al menos transmiten alguna idea consistente. Ambos disintieron a la hora de clasificar la obra en un género determinado, pues lo que Calvo creyó una parodia, era una tragedia para Olmedilla, aunque "una tragedia a la moderna" por su base de humor, entre cotidiano y misterioso. Esta conjunción equivalía, en la opinión del cronista de ABC a la clave de interpretación de la obra:

Orfeo no se parece a nada; no aspira a nada; no oculta nada. Impresiona y divierte. Su fin está en él mismo; más allá, lo desconocido, propicio a la mixtagonía; más acá, lo tangible, materia de escarpelo. Su acción dramática se desarrolla en el ápice mismo donde se bifurca la fantasía de la realidad.

El carácter mixto de la recreación cocteliana del mito del primer poeta¹⁰⁸ no escapó a la perspicacia interpretativa de los dos críticos que sí trataron ampliamente de ella. Tanto Enrique Díez-Canedo (El Sol) como Melchor Fernández Almagro (La Voz) se refirieron a su apariencia divertida que, aun no renunciando a la ligereza y al tono de burla, transparentaba un sentido más hondo, pervivencia de la

emoción del mito. El amor, la poesía y la muerte que constituían su sustancia, habían pasado intactas a Orfeo, pero sin determinar una fría reconstrucción arqueológica. Al contrario, Cocteau había sido consecuente con la tendencia más moderna de evitar la repetición solemne de los temas trillados (La Voz).

El humor vivificaba el género del poema dramático mediante el disfraz de la falsa parodia, no dirigida ya a hacer reír sino a descubrir resonancias desconocidas para el drama tradicional (El Sol). Los accesorios escénicos, los episodios inverosímiles y arbitrarios, la fabulación mediante unas imágenes no reducidas sólo al ámbito de la palabra, etc., abrían la sensibilidad a una interpretación libre de trabas racionales y transportaban a los espectadores en un mundo de sueño reconocible y alegre, donde el teatro volvía a ser fin de sí mismo. Teatralidad lúdica que no necesitaba de referentes externos a la propia representación para hallar una multiplicidad de sentidos y para asegurar la entidad dramática de los caracteres en juego:

Cada personaje de Orfeo incorpora, sin duda, valores humanos de carácter general; pero no a la manera -un poco yerta casi siempre- del símbolo puro, sino al modo puro y simple de la representación figurativa. (La Voz).

Cocteau tendía así a liberar el teatro de las pretensiones de trascendencia que justificaban -y seguirían justificando desde otros presupuestos ideológicos- la

supeditación de la creatividad teatral a unas tesis previas, dejando curso libre al ejercicio de una fantasía digna de los niños¹⁰⁹, aunque de unos niños que dispusiesen de la cultura y el desarrollo intelectual de un adulto...

Desgraciadamente, la lección del poeta no parece que fuera entendida por otros que Díez-Canedo y Fernández Almagro, dentro del particular mundillo de la crítica madrileña. Como muestra sintomática de esa afirmación, bastará aludir a un artículo de Enrique Estévez-Ortega¹¹⁰, en el cual, poco después del estreno, este excelente conocedor de las tendencias más recientes del teatro europeo repasó en un alarde de erudición la trayectoria creativa total de Cocteau y resumió sus valores:

No puede negársele vivacidad, ingenio sagaz, juicios, a las veces, atinados; certera visión, y ciertas sutilezas admirables, muchas veces henchidas de intención, de mala intención; pero carece de unidad siempre.

O, lo que es lo mismo, no tenía una personalidad literaria definida. Cocteau no sería así más que un dilettante de la vanguardia¹¹¹, con "poca formalidad espiritual", según el mismo Estévez-Ortega; no había razón para ahondar en el mensaje literario de su Orfeo. El estreno de esta obra revolucionaria fue, repetimos, más estéril de lo esperable desde el punto de vista de la recepción¹¹². A eso hay que

añadir que la de su segunda obra puesta en escena en Madrid fue aún más pobre.

El estreno de La voz humana, en la traducción fidelísima de Benjamín Jarnés ya citada¹¹³, se produjo el 30 de julio de 1930, en el Alkázar, con escenografía de Sigfredo Bürmann, por la "Cía. María Teresa Montoya", actriz mexicana que había elegido la breve pieza de Cocteau como muestra de lucimiento interpretativo en el final de la temporada. El público presente en la sala se mostró indiferente a la representación, que se celebró en medio de un calor sofocante, al parecer.

La crítica se mostró entre incomprensiva y condenatoria¹¹⁴, con la excepción de Enrique Díez-Canedo, quien expresó su opinión sobre la obra no en la reseña, sino en su presentación a los lectores de El Sol unos días antes del estreno¹¹⁵. Defendió entonces la recuperación del monólogo (sui generis) "en un teatro que pretende ser teatro y no una copia fiel de una realidad no siempre lejana". Negó también que significase una claudicación de Cocteau a las formas de teatro comercial, ya que se trataba de un experimento de un vanguardista en lucha contra todos los prejuicios¹¹⁶, esta vez los de los propios escritores renovadores en torno al teatro comercial¹¹⁷, y de ahí su apariencia cercana al manido teatro de amor, aunque "descargado del eterno dúo que lo hace insoportable", gracias al procedimiento empleado. Cocteau había llevado a la escena

los actos y las palabras de una mujer a su ex amante de este lado del teléfono¹¹⁸; el espectador había de imaginar las réplicas del otro lado, lo que, pese a precedentes como el de Au téléphone, de André de Lorde¹¹⁹, devolvía a la exigencia de participación creativa del receptor que caracteriza ciertas producciones de las vanguardias.

Los demás críticos se limitaron, en general, a señalar lo más visible, el parecido de La Voix humaine con las modalidades de teatro sentimental, verista (Informaciones y La Nación), que contrastaba con la manera habitual del autor hasta hacer exclamar a Arturo Mori que "ese no es Cocteau" (El Liberal). A pesar de la negativa de éste a que la pieza fuese considerada un ejemplar de teatro psicológico¹²⁰, casi todos la entendieron como el desvelamiento de un proceso emocional, cuyas vicisitudes a lo largo de la conversación telefónica determinaban el movimiento predominantemente interno de la acción (La Voz). Dicho análisis fue tachado de monótono, por su linealidad y lentitud (El Debate, La Epoca, Heraldo de Madrid, El Imparcial, Informaciones y La Voz), además de falto de novedad. Sólo el comentarista de La Voz se dio cuenta de que la protagonista de este monólogo introducía acordes no oídos entre la multitud de amoureuses a la moda en el teatro francés.

El suicidio de la mujer aparece como una inmolación voluptuosamente masoquista, con cierto aire de parodia por la

desmesura misma del método empleado (estrangulamiento con el hilo del teléfono por el que hablaba), lo que suponía un elemento desasosegante desde el punto de vista del género. ¿Cabía intepretar la pieza como si de un mero drama sentimental se tratase? La originalidad de Cocteau era sutil en esta obra y no podía ser aquilatada en unos recensiones destacables sólo por su apresuramiento y descuido.

La recepción de La voz humana, cuya reposición en 1934 no fue atendida¹²¹, no hace sino ilustrar, con mayor claridad si cabe que la de Orfeo, la menguada fortuna de Cocteau en Madrid. Los prejuicios por parte de algunos críticos madrileños con respecto a la praxis dramática vanguardista impidió distinguir a la mayoría no sólo lo que aquel monólogo tenía de cuestionamiento por la ironía del teatro psicológico sino también la seriedad del empeño en Orfeo de llevar al teatro una ruptura de los convencionalismos de la verosimilitud y la lógica para poder explorar un mundo dramático autosuficiente, aunque no independiente de la vida, puesto que abría ventanas inéditas a la realidad. Bajo la superficie de juego frívolo de Orfeo corren preocupaciones esenciales que la crítica de Madrid, con las excepciones mencionadas en su momento, no quiso o no pudo descubrir, ocupada como estaba en admirar el virtuosismo del autor, o cegada por ideas preconcebidas.

2.2.1.4.5. JEAN GIRAUDOUX:

La fecha del 3 de mayo de 1928 es inolvidable en los anales del teatro francés del siglo XX¹²². Entonces se presentó como autor dramático por primera vez ante el público de la Comédie des Champs-Élysées (París) Jean Giraudoux, un escritor ya famoso por novelas vanguardistas como Suzanne et le Pacifique (1921) o Siegfried et le Limousin (1922). La pieza elegida para el estreno fue precisamente una adaptación libérrima de esta última novela, que, entre las manos del autor y con la ayuda de los consejos de Louis Jouvet, tomó forma dramática perfectamente original¹²³, que fue saludada con entusiasmo casi unánime por público y crítica. Este triunfo significó la consagración teatral de Giraudoux y el inicio de un prestigio que ya no le abandonaría a lo largo de su nueva y, a partir de 1928, predominante actividad de dramaturgo, hasta el punto de dominar el panorama de teatro francés culto en la década de los treinta y convertirse, con el paso del tiempo, en un clásico del teatro contemporáneo.

Buena parte de las piezas escritas por Giraudoux desde Siegfried hasta su muerte en 1944 son objeto de reposiciones en teatros franceses y extranjeros, se editan con regularidad y consolidan su fama de escritor brillante y sutil, clásico también por el equilibrio de expresión imaginativa y humanismo integrador de todas las dimensiones de la existencia humana,

desde la tendencia a la evasión fantástica hasta la exigencia de compromiso con la sociedad y la Naturaleza en contra de una uniformidad reductora y a favor de la plenitud personal y de la autenticidad de sentimientos. Amphitryon 38 (1929), Intermezzo (1933), La Guerre de Troie n'aura pas lieu (1935), Electre (1937), Ondine (1939) y La Folle de Chaillot (acabada días antes de su muerte y representada en 1945) son los ejemplos más famosos de un teatro rico en significaciones y en estilo, pero otras piezas menos conocidas como Judith (1931), Cantique des Cantiques (1938), L'Apollon de Bellac (1942) o Pour Lucrèce (inacabada, con estreno en 1953) pueden servir igualmente de testimonio de la personalidad dramática inconfundible de un Giraudoux creador de mitos modernos, aun en aquellas obras que se insertan en la venerable tradición francesa del empleo de leyendas antiguas como base argumental de las obras.

La sensibilidad contemporánea manifiesta en las ideas y en su tratamiento con una flexibilidad y rigor estructurales analógicos a los de la música¹²⁴, le permitió evitar el peligro de la copia arqueologizante, sin caer por eso en el ludismo de aire paródico que suele hacer sospechosa en Jean Cocteau la seriedad del empeño en obras también neoclásicas (Orphée [1926], La Machine infernale [1934]...), y esquivar asimismo las limitaciones de una carpintería convencional, sin olvidar por ello los imperativos de la escena. La exhibición

de inteligencia se trasmuta por la poesía de la palabra giralduciana en espectáculo libre de tesis y discursos¹²⁵, literatura teatral en sentido puro puesta en pie con una inventiva visual que realza el encanto del texto.

Las cualidades de la escritura dramática de Giraudoux, tan sólo abocetadas aquí, nos colocan ante un valor que justifica los aplausos recibidos. Es el momento de preguntarse si el reconocimiento del autor en vida que hace honor a su país, se corresponde con una recepción también positiva en el ámbito madrileño coetáneo. La respuesta difiere según consideremos la actitud del público o la de la crítica. El primero acogió con relativa frialdad los dos obras de Giraudoux estrenadas en Madrid, mientras que la segunda coincidió, a pesar de alguna voz disconforme aislada, en alabarlas calurosamente. Este contraste neto debe ser, no obstante, matizado. El hecho de que la abundante producción crítica madrileña sobre Giraudoux se concentre en las recensiones de los estrenos, frente a la pobreza relativa de artículos de fondo, nos indica que ese autor no interesó en este período tanto como se podría pensar en un principio. Sólo tras la Guerra Civil, Giraudoux tendría una presencia apreciable en el panorama español, tanto en la práctica escénica como en el capítulo de influencias posibles¹²⁶.

Las primeras noticias sobre el Giraudoux dramaturgo fueron tempranas. Corpus Barga envió desde París dos crónicas

sobre Siegfried poco más de un mes después de su estreno, publicadas en la página teatral de El Sol. En una de ellas¹²⁷, destacó el carácter político de una pieza que parecía apoyar la postura proclive de Aristide Briand a un acercamiento franco-alemán en nombre del respeto al sentimiento universal de patria más allá de los complejos de superioridad nacionalistas. En la otra¹²⁸, negó que Siegfried fuese vanguardista, puesto que Giraudoux no parecía haber prescindido de la estructura normal de una pieza francesa de su tiempo. Sin embargo, a renglón seguido Corpus Barga sintetizó en qué consistía su novedad, consistente en fundir las formas de teatro de ideas y teatro poético en una construcción alegórica o, con palabra del mismo cronista, "mitológica":

La comedia de Giraudoux está hecha y representada con la técnica de una comedia francesa corriente. Se diferencia en seguida de la comedia psicológica en que la observación se muestra, no en análisis sino en síntesis, en imágenes; no en metáforas, sino en representaciones de ideas.

Giraudoux había roto radicalmente con la tradición que, partiendo del teatro decimonónico hasta llegar a Lenormand, consideraba la pieza como una muestra de investigación para demostrar una hipótesis o, de otro modo, una tesis. Las ideas en Siegfried no eran demostradas sino que tomaban sentido en el ejercicio de la teatralidad, en su integración en la palabra y actuación total de los personajes, lo cual requería

un esfuerzo mayor para individuar los distintos conceptos, pues éstos ya no aparecían explícitamente, sino disimulados por la sutileza de los matices. El procedimiento denotaba, desde luego, más inteligencia que el del viejo teatro de ideas, pero ello no implicaba que hubiera de renunciar a la popularidad, según el firmante de un artículo aparecido en el ABC¹²⁹ un año después de los ya mencionados de El Sol. La persistencia del éxito de Siegfried en esa fecha demostraba que, al menos en Francia, el público no necesitaba comprender totalmente las ideas presentes en una obra para poder apreciarla, pues la recepción podía ser parecida a la de una pieza musical. Este símil del periodista del ABC habría gustado probablemente al escritor¹³⁰.

Dos años después de su estreno original, empezó a integrarse Giraudoux en el panorama cultural madrileño. A principios de año, Enrique Díez-Canedo publicó una traducción de Siegfried, con un breve prólogo¹³¹. Entre las reseñas de esa edición, se puede destacar por su agudeza la de Melchor Fernández Almagro¹³², quien resaltó el triunfo popular de una obra que los profesionales del teatro podían tildar de literaria, ya que la belleza del texto se alzaba con el protagonismo en la obra en virtud del juego de imágenes del mundo y de la misma acción de los personajes, aspectos que tenían ambos su origen en las relaciones insospechadas descubiertas por el autor entre las palabras puestas en

contacto. Esto definía una teatralidad que, a pesar de su apariencia no vanguardista, era nueva por la densidad de su contenido, que enriquecía intelectualmente la expresión hasta el punto de poder prescindir de los pasajes de diálogo funcional que contribuían tanto a la trivialización estilística de buena parte del teatro establecido.

La densidad de conceptos no suponía que Siegfried fuera teatro de ideas. Para Fernández Almagro, al contrario de lo defendido por Corpus Barga, la pieza no podía encuadrarse en esa modalidad porque toda la obra se alejaba de la "solemnidad" y el "dogmatismo" gracias a una ironía que bañaba todo, incluso las numerosas escenas alegóricas, sin que ello restase a la obra alcance representativo de una época de postguerra cuyo olvido del pasado no borraba su fatalidad, al igual que la amnesia de Siegfried no había arrancado la raigambre francesa de éste.

El interés de intelectuales abiertos a las novedades europeas como Corpus Barga, Díez-Canedo y Fernández Almagro encontró eco en la también atenta Revista de Occidente, que albergó en sus páginas, sin hacerla preceder de un estudio, una versión fiel de Anfitrión 38 (Amphitryon 38), sólo unos meses después de su estreno en París (Comédie des Champs-Élysées, 8-XI-1929) y de la traducción española de Siegfried¹³³. Así pues, todo el teatro de Giraudoux hasta

entonces era accesible a la lectura en castellano, pero brillaba por su ausencia en la escena de Madrid.

La eliminación parcial del desajuste no se hizo esperar demasiado. El 8 de noviembre de 1930, la "Cía. Carmen Díaz" ponía en escena Siegfried, en el teatro Fontalba, por iniciativa de la actriz titular de la compañía, según testimonio de Díez-Canedo. Con la discreción que lo caracterizaba, éste limitó la promoción de la obra en los días previos al estreno a un par de textos publicados en ABC y El Sol¹³⁴, de los cuales el aparecido en el diario donde él trabajaba es el más interesante. Si en su "autocrítica" del ABC hizo poco más de elogiar al elenco de Carmen Díaz y manifestar su confianza en que el público madrileño sería sensible al anhelo de paz y confraternidad en Siegfried, en su artículo de El Sol habló más ampliamente de la obra, afirmando su independencia artística de la novela sobre la que se había basado e indicando su modernidad, más por sus temas que por su construcción.

La fábula¹³⁵ remitía a dos cuestiones muy en boga en el teatro coetáneo, la de la doble personalidad, aquí resuelta de manera muy distinta a lo acostumbrado en Luigi Pirandello y los groteschi, y la de las consecuencias de la Gran Guerra para los individuos, en el caso de Giraudoux coincidente con el posterior L'Homme que j'ai tué (1930), de Maurice Rostand, en el tono de apología de la convivencia pacífica de los

pueblos -salvado el desnivel artístico entre Giraudoux y el hijo del autor de Cyrano de Bergerac¹³⁶-, frente a la amargura satírica centrada en Francia de otras piezas de postguerra importantes como Le Tombeau sous l'Arc de Triomphe (1924), de Paul Raynal, y Les Marchands de Gloire, de Marcel Pagnol y Paul Nivoix (1924).

La relación de Siegfried con esas líneas del teatro entonces más reciente no implicaba su consideración como obra de vanguardia, en opinión de Díez-Canedo, que adujo, tras las razones de los críticos predecesores ya mencionados, que el autor había dado cabida a los últimos hallazgos teatrales como procedimiento para renovar una tradición ininterrumpida en forma de un clasicismo original:

Yo veo en el teatro de Giraudoux, y lo mismo en el Siegfried que en el Anfitrión 38, de tan obligada comparación con Molière, el comienzo de un clasicismo sin imitación; es decir, lo contrario de un neoclasicismo. Es el espíritu del tiempo clamando por su expresión, ya en ficciones nuevas, ya en una nueva elaboración de los mitos tradicionales.

La crítica sobre Siegfried publicada con anterioridad a su estreno en Madrid fue de utilidad para los autores de las recensiones¹³⁷, que hablaron de la pieza en términos parecidos a los empleados por Fernández Almagro y Díez-Canedo e, incluso, fueron más entusiastas que ellos al celebrar los valores de la obra. De hecho, sólo Alejandro Miquis (Diario Universal y La Esfera) opuso su voz al coro de alabanzas al

atacar a Giraudoux por haber construido una pieza que parecía moderna sólo por la falta de un plan ordenador de los distintos elementos en una unidad dramática, a lo que añadió que no había razón de representarla en Madrid, pues el conflicto franco-alemán que subyacía en ella no interesaba a un público tan alejado de ese problema como el español, al cual sólo podían conmover los matices sentimentales del argumento. Este reparo tenía más base quizá que el del descuido en la composición, que pudo ser atribuido a Siegfried por los prejuicios de Miquis contra una visión integradora simétricamente opuesta al teatro de análisis que aquel crítico solía defender.

La actitud del público del estreno, según la descripción de Heraldo de Madrid, había parecido confirmar la impresión de indiferencia hacia las escenas políticas, en contraste con los aplausos arrancados por la reencuentro amoroso final de 'Jacques'-'Siegfried' y su novia de preguerra, 'Geneviève'; pero los demás comentaristas, salvo la coincidencia de Arturo Mori (El Liberal) con Alejandro Miquis en la explicación de esa reacción de los espectadores, insistieron en que la trama sentimental no era un recurso postizo para dotar de calor dramático al conflicto de alta diplomacia en apariencia central en Siegfried, sino que eran precisamente las alternativas de las relaciones del protagonista con la alemana 'Eva' y la francesa 'Geneviève' las que daban al choque de las

dos identidades nacionales un sentido humano y por tanto universal, por encima de las circunstancias históricas concretas. La función del amor como móvil de la obra y solución última del conflicto colocaba a éste en un plano de validez permanente (La Epoca) que orientaba Siegfried desde el planteamiento ideológico particular -la reconciliación de los pueblos antes enfrentados- hacia una de las cuestiones que ha de afrontar cada individuo, el descubrimiento y asunción de la conciencia como base de la propia identidad (ABC y La Voz, entre otros), incluyendo, por supuesto, su aspecto de adscripción a una comunidad, puesto que lo individual y lo colectivo se corresponden (La Nación y La Voz).

La defensa de las patrias perdía en Siegfried sus aristas de orgullo exclusivo para apoyarse en un enraizamiento de índole psicológica que había de tornarse en práctica moral en el respeto solidario de aquellos cuyo sentimiento de pertenencia nacional se articulaba en torno a razones diferentes, pero siempre arraigadas en lo más íntimo de la persona (La Epoca). Coherentemente, Giraudoux había pintado con ternura y poesía idénticas las fuerzas que contendían por ganarse para Francia o Alemania al protagonista, especialmente las dos figuras femeninas cuya rivalidad amorosa servía de metáfora de la atracción respectiva de ambos países. En este sentido, los episodios sentimentales no podían suprimirse sin destruir la estructura conceptual de la obra, que se podía

entender fácilmente como alegórica (El Debate, La Epoca, Informaciones, La Nación y La Voz).

El mayor peligro de fracaso podía haber procedido más bien de la elevación de la representatividad de los personajes hasta convertirlos en meros símbolos, pero Giraudoux había salvado el escollo de la abstracción añadiendo a su esqueleto simbólico la carne individualizada de sus personajes (Informaciones y La Voz). Siegfried quedaba así a medio camino entre lo real y lo fantástico (La Nación), o, dicho con otras palabras, entre el movimiento especulativo y el latir cordial de las figuras que proporcionaban a las ideas corporeidad escénica. Se explica la recurrencia de los términos de humano e intelectual en la crítica del estreno al evocar el equilibrio ejemplar de la pieza.

Entre las cualidades reconocidas en el creador de Siegfried estuvo la de haber llevado a buen término la tarea de hacer sentir a los espectadores los quilates de humanidad de las criaturas ficticias no por el vehículo del corazón sino por el más difícil del cerebro (ABC, La Epoca, La Nación, Informaciones y La Voz). El efecto de "emoción intelectual" (ABC y La Epoca coincidieron textualmente) se había actualizado con notas delicadamente eficaces en la poesía de los diálogos, cuyo lirismo evocador anclaba la fábula en un mundo de recuerdos y actitudes verdaderos (El Debate), además de desterrar el tono de razonamiento discursivo que acecha a

las piezas que, como Siegfried, se caracterizan por la riqueza de concepto (ABC y La Voz). Este no era el único recurso empleado por el dramaturgo para restar solemnidad impostada a su pieza, ya que una ironía bien dosificada borraba toda afectación o exceso sentimentales (El Debate) y matizaba la acción con un humorismo de raíz intelectual más insinuante que el de George Bernard Shaw, con quien José Alsina (La Nación) comparó a Giraudoux.

La expresión de Siegfried ostentaba, por su parte, una fusión de registros equivalente a la existente en el aspecto temático. Las alternativas del debate aparecían orquestadas por el pensamiento del dramaturgo al ritmo de su imaginación creadora, última instancia de formalización de un teatro que surgía de dentro hacia fuera (La Epoca y La Voz) en un todo coherente que, si bien podía encuadrarse en un tipo de teatro tradicional por la ausencia de experimentos llamativos, hacía avanzar sólidamente la escena francesa (La Libertad) por medio de la recuperación de un cuidado de la composición poco frecuente en la producción de otros autores galos (ABC):

La máxima novedad de Siegfried está en su contenido, en su asunto, y las palabras son las que convienen mejor, elegidas y empleadas con una justeza y un acierto incomparables. (La Epoca).

Habiendo sido privilegiados estos aspectos de la renovación giralduciana, no es extraño que fuesen algunos medios conservadores los que elogiaron a Giraudoux con

entusiasmo más vivo. El Debate, La Epoca e Informaciones, principalmente, dedicaron a Siegfried grandes espacios, llegándose a publicar frases como las que siguen:

Es desde luego la comedia más sana, más amplia, de más elevada de espíritu de cordialidad que se ha escrito después de la guerra. (El Debate)._____

Esto no ha de sesgar la perspectiva de la recepción de Siegfried en Madrid. Aunque Díez-Canedo no la había importado por su inclusión en ninguna corriente vanguardista sino por su calidad literaria, el estreno de la primera pieza de Giraudoux distaba de integrarse de manera conformista en el panorama teatral de Madrid. La lección de rigor intelectual y artístico que implicaba era tanto o más necesaria en España que en el país de origen, sobre todo por la escasa preparación para entender obras tan densas por parte del público medio de la capital. Por ello, parece cobrar mayor valor la dignidad de la representación madrileña, que, aparte de una interpretación poco brillante, se convirtió en una exhibición de cultura, y no sólo por mérito de Giraudoux. La traducción de Siegfried se representó casi íntegra, con lo que los espectadores pudieron hacerse una idea adecuada del estilo del dramaturgo¹³⁸, y la escenografía, de Sigfredo Bürmann fue muy aplaudida por su adecuación al espíritu de la obra, con unos decorados pintados de acuerdo con su "escuela expresionista y alegórica" (Informaciones)._____

* * *

La siguiente obra de Giraudoux representada en Madrid, Amphitryon 38 lo fue en condiciones prácticamente marginales en la coyuntura escénica de la capital. Al carácter elitista que suponía el hecho de que sólo pudiesen disfrutar verdaderamente del estreno los que dominasen el francés, pues la importación de la obra se debió a la visita de la "Cía. Marie-Thérèse Piérat", hay que sumar una falta de promoción tal que el teatro Alkázar estaba casi vacío durante esa primera y única representación en lengua original, el 2 de noviembre de 1931. La resonancia en la crítica¹³⁹ impidió que se perdiese del todo el recuerdo de un espectáculo que no pasó de discreto, a pesar de que los cronistas elogiaron el trabajo de la primera actriz y los trajes, que aunaron estilizadamente "las líneas griegas con reminiscencias de vestuario moderno" (El Debate), según el modelo del estreno original dirigido por Louis Jouvet¹⁴⁰, aunque con una tendencia arqueologizante más marcada.

Las recensiones dibujan un panorama de recepción semejante al conocido respecto de Siegfried, con la diferencia de la mayor brevedad y menor empeño de los pronunciamientos críticos en todos los casos salvo El Sol y La Voz. Al igual que ocurrió con la pieza traducida por Díez-Canedo, Amphitryon 38 mereció toda clase de plácemes¹⁴¹ y las reservas de uno de los críticos, Antonio Espina, a quien habría tal vez que

sumar un silencioso Alejandro Miquis. El cronista de Luz acusó a la obra de ser poco corpórea, una "superficial e intrascendente" cáscara de ingenio, que podía interpretarse como un síntoma del fracaso artístico de la vanguardia teatral. Espina, autor de narraciones deshumanizadas como Pájaro Pinto (1927) y Luna de copas (1929), llegó a esa conclusión desde el rechazo del clasicismo temático que Amphitryon 38 asumía, igual que el cocteliano Orphée:

Respecto al vanguardismo y a la fórmula del arte puro tampoco ha alcanzado -casi siempre estéril- magnitud histórica. Creímos que abriría un ciclo y resulta que va a repetir monótonamente, aun en los rasgos de superación, otro ciclo tradicional. El ciclo clásico. (Luz).

No obstante, la falta de originalidad de la anécdota básica, su carácter de versión de una leyenda griega tantas veces aprovechada podía ser enfocada desde una perspectiva libre de los prejuicios -tan propios de la época contemporánea- en favor de una novedad absoluta. Dejando a un lado las posturas opuestas de Manuel Machado (La Libertad) y Luis Araujo-Costa (La Epoca), que gustaron de Amphitryon 38 en tanto confirmaba una inserción ejemplar en la tradición viva, otros aceptaron la incorporación de la herencia clásica como una tendencia legítima del teatro más moderno (El Sol y La Voz), que partía de un acervo bien asimilado para encontrar, a la manera de los dramaturgos del Grand Siècle, unos recursos expresivos adecuados al espíritu del siglo y una disciplina

mental contra los excesos sentimentales de corrientes dramáticas anteriores:

Y la vestidura de este diálogo lleno de alusiones, no a una actualidad efímera, sino a los temas fundamentales del mundo nuevo en nuestros días [...] acerca a nosotros el mito, con el olor del tiempo, pudiera decirse. No de otro modo Molière y Racine acercaban al suyo, en otro orden de sentimientos, con una solemnidad o unas chanzas que eran el instrumental ideológico de aquellos días, como hoy lo es el tono entre burlas y veras, que trata lo solemne sin respeto y lo mezquino con reverencia exagerada. De todos modos, lenguaje en que el entendimiento predomina, [...] absurdo para una percepción formada en una atmósfera romántica que llega hasta nosotros y de la cual el arte aspira a libertarse, ensayando los vuelos más varios: aspiración que tiende con toda evidencia a un nuevo clasicismo, que no habremos de ver como una negación y anulamiento del sentir romántico sino como una imitación perfecta y una superación consciente de los mismos. (El Sol).

A la observación del hecho literario, se sumó en distintas reseñas una justificación del clasicismo temático más oportuna por basarse en un estudio de la función de la fábula clásica en la economía de la pieza. El conocimiento previo del argumento¹⁴² transfería el interés de la acción a las variaciones de un juego de conceptos servido por la ya acreditada imaginación alusiva del dramaturgo, quien había embellecido mediante el empleo de las figuras mitológicas su visión de cuestiones que interesaban especialmente al hombre de su época (ABC, El Debate, El Imparcial, El Sol y La Voz). Aunque la obra se apoyara en el motivo intemporal de las relaciones entre los sexos (La Epoca) y un espectador o lector actual fuera sensible sobre todo a su mensaje humanista

equilibrado entre "los anhelos del espíritu y de la carne" (El Imparcial), interesa recordar que los críticos madrileños que más se preocuparon por aclarar el sentido de Amphitryon 38 coincidieron en señalar sus anacronismos como indicio de un distanciamiento irónico de las ideas coetáneas sobre aquellas relaciones hombre-mujer. Jorge de la Cueva (El Debate) tildó a Giraudoux de amoral por haber caricaturizado el problema tan serio de la infidelidad mediante la actuación desenfadada de los personajes, lo que se correspondía con las inclinaciones iconoclastas del nuevo teatro (cf. el texto de El Sol citado arriba), al tiempo que parecía deslizarse también hacia el vodevil.

Aun reconociendo el papel desempeñado en el enredo por los equívocos propios de la modalidad vudevilesca, Enrique Díez-Canedo y Melchor Fernández Almagro (El Sol y La Voz, respectivamente) afirmaron que la ambición artística de Giraudoux había sido más alta, como atestiguaban la hondura de la caracterización psicológica, sobre todo en el personaje de 'Alcmène' (El Sol), y la calidad de la expresión. Los adjetivos fresco, ingenioso, brillante, irónico, imaginativo e, incluso, mágico (El Imparcial) fueron puestos a contribución para dar una idea del virtuosismo estilístico de Giraudoux, sin duda el aspecto mejor recibido de Amphitryon 38. Sin embargo, ningún comentarista pasó de la constatación impresionista a un análisis de los recursos con el fin de

basar en razones su admiración, aunque Bernardo G. de Candamo se refirió oscuramente al despliegue de imágenes paradójicas por el que el autor conseguía "cifrar en palabras las más extrañas y contradictorias ideas y sensaciones" (El Imparcial).

La prosa eminentemente literaria de Giraudoux reclamaba un traductor con capacidades de poeta para llevar a las tablas madrileñas un Anfitrión 38 en español digno del precedente de Siegfried. Esta opinión de Juan González Olmedilla (Heraldo de Madrid) significa algo más que un deseo que compartirían seguramente los que comentaron la representación del original en los términos tan positivos que hemos ido evocando. Su olvido del Anfitrión 38 publicado por la Revista de Occidente poco más de un año antes, que tampoco aparece citado en las otras recensiones, no denota precisamente una atención sostenida hacia un dramaturgo que se había hecho acreedor de un consenso de elogios inigualado por los otros renovadores del teatro francés. La buena recepción de los estrenos no favoreció paradójicamente ni su vuelta a los escenarios madrileños ni, lo que es más extraño, mejoró su fortuna entre la crítica. Mientras Lenormand, por ejemplo, era discutido, pero encontramos ensayos sobre su obra hasta las vísperas mismas de la Guerra Civil, Giraudoux tendía a desaparecer del horizonte.

Según mis noticias, de sus estrenos posteriores a Amphitryon 38, sólo Judith (1931) fue comentado con amplitud en un artículo de Manuel Bueno¹⁴³, el cual aludió al precedente de la Judith (1922), de Henry Bernstein, destacó el anacronismo de unos personajes ('Judith' y 'Holopherne', sobre todo) que actuaban con una mentalidad contemporánea y cifró el desacierto relativo de la tragedia en "la desarmonía de sus elementos internos, que no llegan a fundirse nunca" (p. 15). Las piezas largas siguientes, Intermezzo (1933) y La Guerre de Troie n'aura pas lieu (1935), no parecen haber suscitado tampoco demasiada atención¹⁴⁴. Que los profesionales de la escena respondiesen a la indiferencia hacia Giraudoux de los sectores cultos con no dejarle subir a los escenarios de la capital de España, a falta también del atractivo comercial, no deja de entrar en la lógica perversa de las cosas, pero el silencio de la crítica tiene difícil explicación, si no es la de que el prestigio internacional del autor de Siegfried no se había podido asentar con los años como el de Lenormand. A falta de pruebas, quede simplemente la constancia del hecho.

2.2.1.4.6. FERNAND CROMMELYNCK:

La presencia de Fernand Crommelynck en el panorama dramático madrileño entre 1918 y 1936 se reduce a una sola obra, Le Cocu magnifique. En su tiempo, se tendió a considerar a Crommelynck como autor de una única pieza, cuyo prestigio y éxito internacionales ocultaron los méritos de otras farsas de Crommelynck en las cuales éste había cultivado también su estilo, tan peculiar dentro de la dramaturgia de su ámbito lingüístico. Aunque menos famosas que su célebre Cocu, Tripes d'or (1925) o Carine ou la jeune fille folle de son âme (1929) son apenas inferiores a aquélla en su análisis líricamente grotesco de una monomanía que precipitaba a los protagonistas desde una felicidad casi paradisiaca hasta los infiernos de una obsesión, la avaricia y la pureza extrema, respectivamente. Sin embargo, no tuvieron éxito en Francia (sí en la escena de Bruselas) y, como consecuencia, no se beneficiaron del efecto multiplicador que la centralidad cultural de París había impreso a Le Cocu magnifique.

En Madrid, las alusiones a piezas de Crommelynck, aparte de la más conocida, son muy poco numerosas. De ellas, la más importante, por la importancia del medio donde apareció, es quizá una nota de Benjamín Jarnés sobre Carine en la Revista de Occidente¹⁴⁵, donde el escritor aprovechó la reciente publicación de esa pieza para defender un teatro que fuese

"una exposición de apetitos, un escaparate de vehemencias humanas con todo su horror o con toda su grata comicidad" (p. 117), palabras cuyo interés hace lamentar que no fueran más allá de sugerir un enfoque correspondiente de la obra de Crommelynck, de la cual no habló apenas en la nota.

Frente al desconocimiento del teatro completo de Crommelynck, destacan las noticias sobre Le Cocu magnifique. Meses después de su estreno por Aurélien Lugné-Poë en L'Oeuvre (18-XII-1920), La Pluma publicó una crónica parisina de Paul Colin¹⁴⁶ en la que éste la consideró el inicio de una nueva época del teatro, al menos en la escena francesa, que jamás había conocido tal exasperación expresiva ni mezcla similar de pasiones contradictorias. Poco tiempo después, Enrique Díez-Canedo le dedicó el único comentario teatral publicado en Índice, revista fundada por Juan Ramón Jiménez, señalando su originalidad formal: "Lejos están el menudo realismo, la situación expuesta como en la vida"¹⁴⁷.

La atención de las revistas culturales madrileñas a Crommelynck continuó en 1922, año en que España dio a la luz una traducción anónima al castellano del comienzo del segundo acto de la Le Cocu magnifique¹⁴⁸. Por fin, en 1925 la editorial de la Revista de Occidente difundió la traducción completa por Antonio Espina y Augusto D'Halmar, con el curioso título de El estupendo cornudo¹⁴⁹. A partir de entonces, Crommelynck se convirtió en un ejemplo bien conocido por los

intelectuales de drama renovador¹⁵⁰, utilizable incluso en polémicas en contra del teatro imperante en la cartelera comercial. Así, Luis Araquistáin habló de ella¹⁵¹ como la obra que simbolizaba de modo más extremo la "reversión de los conceptos tradicionales sobre la fe conyugal" (p. 38) que sustentaban la mayoría de los argumentos del teatro de boulevard¹⁵², debido a lo cual afirmó más adelante que "esta comedia es una de las más representativas del teatro disolvente de nuestro tiempo" (p. 39).

Precisamente, la ruptura por el dramaturgo belga de los tabúes morales del público mayoritario es la causa más probable del retraso con que llegó la obra maestra de Crommelynck a Madrid, trece años después de su estreno original y ocho después de su edición española. Su primera representación madrileña, en la traducción de Antonio Espina y el chileno Augusto D'Halmar, mereció amplios comentarios en las publicaciones periódicas de la capital española¹⁵³.

La resonancia extraordinaria del estreno se explica no sólo por los méritos indudables, sino también por la expectación que había rodeado al estreno, muy esperado por diversos motivos. Influyeron el prestigio del éxito internacional de la farsa así como, tal vez en mayor medida, su aureola de escándalo que la convertía en una especie de nueva piedra de toque para medir el umbral de tolerancia del público madrileño ante unas audacias hasta entonces creídas

inaceptables. Todavía estaba fresco el escándalo del estreno de Maya, de Simon Gantillon, en enero de 1930. Nuevo Mundo aludió a la "atmósfera de prejuicios, hostilidades y recelos que la suponían incompatible con nuestro teatro", mientras que otros diarios recordaron su fama de obra en extremo atrevida, hecho que no dejó de ser aprovechado por la propia publicidad del teatro que la calificó en las gacetillas de "escandalosamente poética". Fueron muchos los elogios a los que la pusieron en escena por haber osado llevar a cabo una experiencia que había asustado a otros y que, consecuentemente, se exponía a permanecer condenada a la mera lectura.

El estreno de El estupendo cornudo tuvo lugar el 14 de enero de 1933, en el teatro Cervantes, y se mantuvo en cartel hasta principios del mes siguiente. La obra había sido llevada a escena por la "Cía. Dramática de Arte Moderno", fundada en diciembre de 1932 por Cipriano Rivas Cherif y disuelta tras las representaciones de la farsa del dramaturgo belga, lo que supuso un nuevo fracaso de su director en su intento de elevar el nivel artístico de la escena madrileña a través de una actuación decidida en el marco del teatro comercial¹⁵⁴, con el concurso esta vez del empresario David de Ormaechea [sic], quien había proporcionado el local del Cervantes libre de gastos, generosidad no muy común en aquellos tiempos.

La reacción del público del estreno fue en general positiva, pero no entusiasta. No se trató de un éxito franco, a pesar de que se escucharon aplausos al final de los tres actos. También pudieron oírse protestas, poco generalizadas y reprimidas por "autoritarios siseos" (El Debate), en los momentos en que el lenguaje de la obra era demasiado crudo para los cánones vigentes. Sonaron aisladamente lo que Fernández Almagro denominó "carcajadas de vodevil" (La Voz), efecto probable de una recepción errónea de las características de la pieza, entendida a partir del género cómico matrimonial, o antimatrimonial, por excelencia.

La valoración de los actos del público fue diversa según las ideas de cada crítico y periódico. El comentarista de El Debate concedió gran importancia a los conatos de impaciencia del público, corroborados por los de Informaciones y El Socialista, quienes los atribuyen más bien a la excesiva longitud de los parlamentos. La Epoca proporciona la que parece ser la descripción más objetiva (¿y real?) de la reacción de los espectadores:

El público escuchó con respeto, rechazó algunas frases excesivamente crudas, mostró a veces su impaciencia con toses y murmullos y aplaudió sin entusiasmo al final de cada jornada.

Otras reseñas destacaron el balance positivo final, que interpretaron como especie de acta de nacimiento de un nuevo público más sensible al teatro de vanguardia (Ahora, Heraldo

de Madrid, La Libertad, Nuevo Mundo, El Sol y La Voz). Frente a los agoreros, frente a la parte del público no conforme, la mayoría había comprendido las bellezas de la obra sin pararse demasiado en lo chocante de ella. Esto permitió a los partidarios de la reforma teatral tener por esperanzador el estreno:

Justo es hacer un caluroso elogio del público, que dio pruebas de una cordura admirable, y lo que es mejor, de una disposición feliz para asistir a cuantas novedades puedan ofrecérsele, por atrevidas que sean. (El Socialista).

La observación cobra mayor sentido cuando se recuerda que pocas veces se habían escuchado con tolerancia en teatros serios alusiones expresas al ejercicio de la sexualidad. Como ya se dijo a propósito de la Maya de Gantillon, lo picaresco se reservaba a las revistas y a otros espectáculos frívolos. El mismo público que convertía en centenarias este tipo de obras, rechazaba violentamente la más mínima procacidad en el teatro serio. Sin embargo, los cambios que conllevó la Segunda República española contribuyeron a afianzar una actitud menos desconfiada, más acorde con los modos del público "de París, de Londres, de Nueva York y de Buenos Aires" (Ahora), según la acogida de El estupendo cornudo autorizaba a pensar.

Los síntomas de apertura deben ser, no obstante, matizados. Aparte de la timidez de la puesta en escena el texto en sí suscitó en los críticos tantos comentarios en

torno a las presuntas crudezas de lenguaje y argumento que tal insistencia hace pensar en una recepción problemática más allá de las convenciones teatrales descritas, como si fueran audaces incluso para intelectuales progresistas en arte. Felipe Lluch Garín, colaborador frecuente de Rivas Cherif, publicó en Sparta una apreciación muy negativa de El estupendo cornudo basándose en prejuicios morales. Se trataba de "una aberración poética [...] sin más novedad ni más belleza que una audacia verbal que raya en la grosería", cuyo éxito se debió a la "red de socorro del escándalo"; además, llegó a defender que el libro y no el teatro era el mejor lugar para ficción tan morbosa... Al lado de afirmaciones tan tajantes, palidecen las opiniones de la prensa conservadora, que, con excepción de una condena también radical por El Debate, se limitaron a considerar innecesarias las expresiones escabrosas (ABC, Diario Universal y La Nación), mientras que el crítico de El Socialista las creyó de mal gusto.

Quienes aceptaron las presuntas procacidades, lo hicieron por la calidad estilística total de la obra. Enrique Díez-Canedo (El Sol) comprendió su funcionalidad poética en tanto que intensificadoras de un estilo acre, propio de una obra que se complacía en la expresión de una poesía de lo grotesco. Los críticos de Informaciones y La Libertad, por su parte, justificaron tales pasajes en nombre de su frecuencia en el género de la farsa, y los de El Liberal y Luz aludieron a su

eficacia educativa por la representación de unas actitudes ridículas, como ejemplo a contrario. Esta idea remite a los modelos clásicos de la comedia más que de la farsa, y es indicativa de los intentos de inscribir la pieza en la historia del teatro para afrontar mejor una originalidad al principio desconcertante. El estupendo cornudo "está henchido de clásicas tradiciones literarias, a la vez que muy moderno" (La Voz). Las audacias no son tan graves si cuentan con precedentes ilustres...

El modelo más citado fue Molière, de quien podría proceder la creación por medios humorísticos de un personaje visto como la encarnación de un carácter, 'Bruno' en este caso, y también elementos concretos como la tendencia a respetar las unidades, salvo la de tiempo, que se puede observar en la pieza de Crommelynck, o el papel desempeñado por personajes como la 'Nodriz' o 'Estrugo', trasuntos de los criados y confidentes del teatro clásico francés. Estos rasgos comunes no fueron mencionados en las recensiones, por lo que el nombre de Molière se deberá más bien a su fama de dechado por excelencia del género de la farsa. Sin dar tampoco razones, Informaciones y El Mundo mencionan a William Shakespeare, de modo que coincidieron, probablemente sin saberlo, con la intención de Crommelynck, quien se había inspirado en Othello¹⁵⁵.

Por la índole del tema, no faltaron las alusiones a Boccaccio y a la narrativa renacentista italiana (ABC y El Imparcial), y tampoco a clásicos españoles del Siglo de Oro (ABC), no tanto por nacionalismo como por reprochar su puritanismo a los que se asustaban de procacidades perfectamente admitidas en la novela picaresca o en Quevedo. Asimismo, la semejanza de ciertos motivos argumentales, en especial el de la prueba de la fidelidad matrimonial, llevó a Informaciones y Sparta a relacionar la farsa con El curioso impertinente, de Miguel de Cervantes.

Las hipótesis de filiación más interesantes son aquellas que tienden a explicar el aspecto peculiar de la obra, a desvelar la intención de una escritura que rompía con los moldes genéricos predominantes. El uso de la hipérbole en la caracterización de los personajes, cuya actuación sobrepasa a menudo los límites de la verosimilitud marcados por el drama burgués realista al danzar obsesivamente en torno al presunto cornudo, hicieron pensar a algunos críticos en las comedias arlequinescas de Carlo Goldoni y, en mayor medida, en los teatros guiñolescos, tanto los callejeros para niños, en los que era frecuente el tema del marido engañado y vengativo (Sparta) como en el propio Grand Guignol, donde "lo cómico adquiere rasgos de caricatura, y lo dramático se reviste de perfiles terroríficos" (El Imparcial). Se intuyó, pues, el carácter expresionista de la pieza, más atenta al

robustecimiento de los distintos componentes dramáticos que a su posible verismo.

Los personajes eran extraños si se les juzgaba como reflejos de la cotidianeidad, pero adquirirían significado como "fantoques graciosamente uniformes y rectilíneos" (El Imparcial), es decir, como tipificaciones imaginativas de sentimientos, que para Floridor (ABC) eran los esenciales del ser humano, la tensión entre los buenos y los malos impulsos, entre el amor y el egoísmo de la posesión exclusiva. En este sentido, la farsa podía ser entendida como un apólogo moral sui generis, en el que el protagonista quedaba ridiculizado como si de un personaje molieresco se tratara.

Asimismo, como los protagonistas de las piezas del comediógrafo clásico, 'Bruno' ocupa un lugar central en la economía de la obra. En efecto, la deriva guiñolesca de los que rodean al cornudo en la producción de Crommelynck procede de la misma exageración expresiva de la pasión de 'Bruno', quien parecía proyectar sus preocupaciones íntimas según las alternativas de su ánimo hasta el punto de arrastrar toda la acción al mundo obsesionante de sus celos, en el que realidad y alucinación se borraban sus límites, dando lugar a un confusionismo de manicomio (El Mundo).

De ahí a interpretar el personaje central en términos de patología no había más que un paso, que fue dado por la mayoría de los comentaristas madrileños, ayudados por el hecho

de que tal enfoque podía beneficiarse de una tradición dramática bien asimilada, la del teatro de indagación psicológica y social tan caro a los autores de principios de siglo. Jorge de la Cueva (El Debate) atacó desde esos supuestos el "detenimiento de clínica" con que Crommelynck habría llevado a cabo un análisis fisiológico, poco original en su atrevimiento, de una "aberración cada día más frecuente" (!). Sin llegar a tales extremos, los viejos conceptos naturalistas volvieron una y otra vez a las plumas incluso más lúcidas: El estupendo cornudo era un "admirable estudio de carácter" (Informaciones), un "maravilloso análisis psicológico" (La Libertad), un "estudio de psicología formidable" (La Epoca), aplicado a los celos. 'Bruno' sería para estos críticos madrileños poco menos que un "atormentado del erotismo cerebral" (Luz). Nos encontramos así en el ámbito del cientifismo naturalista, en el que el recurso a la locura permitía explicar los desajustes caricaturescos de acción y personajes desde la monomanía del desgraciado cornudo.

Más difícil de encajar en ese esquema deudor de las concepciones realistas eran los numerosos elementos de una comicidad entre barroca y carnavalesca. La figura del alcalde ('Burgomaestre', traducción literal del belga 'Bourgmestre' en la traducción de Espina y D'Halmar), las vecinas amotinadas, el marido apaleado por su mujer, etc. remitían a una teatralidad lúdica, farsesca, que se contradice con lo que fue

considerado una investigación seria de un transtorno psicológico. La pasión destructiva de los celos convive con la risa en una cohabitación que filtra estructuras y lengua de manera alternante. 'Bruno' pasa de lo sublime a lo ridículo sin solución de continuidad, igual que a sus caricias a 'Stella' siguen los golpes. El contraste premeditado de tono ligero y contenido grave, incluso trágico por el carácter fatal de la dolencia, separa la obra de los posibles modelos clásicos o decimonónicos en busca de una escritura que fundiese géneros opuestos. Sólo Alejandro Miquis se dio cuenta del alcance renovador del intento, que el firmante de la reseña del Diario Universal declaró fallido porque, en su opinión, lo hiperbólico del carácter de 'Bruno' lo hacía tan bufo y fantástico como las figuras de donaire:

Crommelynck ha buscado en esa contradicción entre el fondo y la figura principal no una forma, sino una fórmula de teatro nuevo, ni trágico ni cómico, armónico entre esas dos tendencias como la vida misma; pero para que esa fórmula fuese fecunda hubiese sido necesario vaciarla en una congruencia entre los modos de expresión de lo cómico y de lo trágico y no oponer lo bufo de la fantasía en la figura del Burgomaestre a lo real y analítico en la figura del protagonista, en el estudio, si queremos admitirle como tal de una psicosis de obsesión.

La mescolanza de géneros tiene su correlato estilístico en la convivencia en El estupendo cornudo de tono desenfadado y de elevación poética, que sí fue reconocida por prácticamente todas las críticas del estreno. El lirismo de la

prosa de Crommelynck fue destacado especialmente, con predilección por los pasajes del primer acto en los cuales 'Bruno' describe el cuerpo de su esposa. Los diálogos se alejaban mucho de las conversaciones elegantes pero vacías de las frecuentes comedias boulevardières de adulterio (Luz) y tendían a crear una atmósfera intensificadora de la obsesión mediante una "exuberancia literaria" (El Debate), manifiesta no sólo en las imágenes que esmaltan el texto sino también en la reiteración paralelística de los motivos.

A pesar de la presencia del especular 'Estrugo', la frecuencia y extensión de los monólogos del protagonista van configurando un ritmo propio de confesión que se recrea en sí misma, de manera análoga a la del poema construido por acumulación de variantes de una idea o sentimiento, y realzan la perspectiva del personaje como juez y parte en el conflicto. El estilo puede entonces ser visto como correspondiente a la peculiaridad oscura del comportamiento del héroe. La Voz aludió a una "extraña, inverosímil, angustiosa, áspera poesía", un lirismo que englobaba, dignificándolas, las escabrosidades aparentes (Heraldo de Madrid y La Libertad).

La buena recepción de la escritura de El estúpido cornudo encontró, no obstante, rectificaciones basadas precisamente en lo que opinan es un excesivo empleo de recursos líricos. No se negó la belleza del texto, pero se le

tachó de repetitivo, con una delectación morosa en el lenguaje. Pese a la vivacidad de las escenas, la obra se hizo pesada por su longitud (ABC, El Debate, Diario Universal, El Imparcial y El Socialista). Sin tener en cuenta la funcionalidad del estilo de Crommelynck en tanto que generador de un ambiente de humanidad transfigurada, Floridor propuso un aligeramiento mediante "discretos cortes" (ABC) para adaptarlo a los gustos y tolerancia del público madrileño, según añeja costumbre. Esta recomendación no fue secundada por los demás críticos madrileños; más bien todo lo contrario.

Teniendo en cuenta los precedentes de piezas extranjeras de calidad españolizadas de manera abusiva (el caso de Knock, de Jules Romains, es paradigmático), no es extraño que se valorara muy positivamente la versión escrupulosamente fiel de Le Cocu magnifique por Antonio Espina y Augusto D'Halmar¹⁵⁶, y que se elogiase en medida similar a la compañía por haberla representado el texto íntegro, "sin la más leve concesión a la ñoñez y a la mojigatería" (El Socialista)¹⁵⁷. Ambos traductores consiguieron trasladar al español los matices originales de una escritura preñada de expresiones coloristas y figuras retóricas, cuyo lirismo es difícil de trasladar. Pese a algunos defectos¹⁵⁸, existe una correspondencia excelente entre el francés nativo y el texto publicado por la editorial de la Revista de Occidente, lo que en la representación supuso que los espectadores

madrileños escuchasen una prosa ornada como sólo lo solía estar el verso, un lenguaje dramático que coincide con la obra de Federico García Lorca, entre otros, en el esfuerzo por dignificar literariamente el diálogo en esa coyuntura.

La única libertad en la traducción llamativa es la que afecta al título. Haber vertido al español magnifique con el adjetivo antepuesto estupendo no despertó demasiadas simpatías¹⁵⁹. Sparta justificó sus reservas con argumentos que comparto:

Debió llamarse, como en el original, el magnífico; pero de querer traducirlo, los que responden a la idea son los calificativos de liberal o generoso. Mejor quizá El gran cornudo. (p. 7).

Por otra parte, un hueco en el trabajo de D'Halmar y Espina pudo servir de excusa a Cipriano Rivas Cherif para introducir una modificación fundamental en la puesta en escena de la farsa. Los traductores omitieron la acotación que indicaba la ubicación de la fábula en época contemporánea: "de nos jours en Flandre", que había sido respetada, entre otros, por Lugné-Poë en el estreno mundial de Le Cocu magnifique en el teatro de L'Oeuvre. El director de la "Cía. de Arte Moderno" no acató la voluntad de Crommelynck ni la tradición que conocía con casi seguridad a la hora de ofrecer un cornudo del Flandes pasado. Según las fotografías del estreno publicadas por Ahora (16-I-1933, s.p.), el "vestuario pintoresco" a que aludió el Heraldo de Madrid era una

indumentaria historicista, que trasladaba la obra a un ambiente del siglo XVII, esto es, la época de Molière y de la farsa clásica, con lo que se mitigaba el efecto más vivo que provocaría acercarla al tiempo de los espectadores, al tiempo que se primaba su enlace con una tradición respetable para ese mismo público antes que su indudable originalidad. La compañía introdujo, no obstante, una nota anacrónica: 'Pétrus' apareció vestido de marinero del siglo XX, lo cual rompía la ilusión historicista, pero sin que se percibiese una intención artística clara, pues su carácter anecdótico no alcanzaba a disminuir el pintoresquismo superficial del montaje (Informaciones), ni tampoco llegaba a simbolizar una perspectiva del fenómeno representado desde la racionalidad moderna, por la reducción de esa perspectiva a parte del primer acto (Sparta). Su traje no pareció más que desentonar en una escenografía muy ligada aún a los modelos de imitación concienzuda de aspectos antiguos propia del viejo drama histórico. Sparta sugirió con acierto que la compañía "debió vestirse fantásticamente".

Con todo, los decorados, de Salvador Bartolozzi, sólo merecieron alabanzas, desde la de bien hecho (El Imparcial, El Sol y La Voz), bonito (El Socialista), apropiado (Heraldo de Madrid y La Libertad), hasta la de "deliciosamente ingenuo" (El Liberal). De los testimonios gráficos se deduce que tal ingenuidad pudo deberse sobre todo a la parquedad de medios,

cuya consecuencia fue una gran simplicidad escenográfica de carácter no conceptual, ya que los enseres tendieron, al contrario, a favorecer el ilusionismo mimético, a reproducir aproximadamente una escalera sin contentarse con sólo sugerirla, por ejemplo. Se puede apreciar asimismo una pequeñez del espacio escénico no muy apropiada para el número de personajes en movimiento que exigen algunos momentos de la obra. Todo ello contribuye a confirmar el descuido en la dirección del espectáculo denunciado por Sparta y que se extiende al trabajo de los actores. El tono engolado y campanudo de la recitación trascendentalizó lo que podía entenderse mejor como farsa ligera, frente a la recomendación general de acentuar el aire guñolesco o, en todo caso, fundir los valores cómicos y los lírico-dramáticos (Nuevo Mundo). Serios y premiosos, no parece que los intérpretes sacasen partido de la alegría de vivir que rezuma Le Cocu magnifique.

El juicio de El estupendo cornudo por la crítica madrileña fue positivo, en general. La obra fue saludada con entusiasmo por La Voz ("pieza esencial del teatro moderno: obra maestra") y La Libertad ("magnífica farsa"), y más tibiamente por otros medios, como Diario Universal ("no es la obra maestra definitiva que muchos han dicho") y El Socialista ("farsa de humor bien vista, sin más circunloquios y ditirambos"). En cuanto a la representación en Madrid, por encima de los defectos de la puesta en escena, se ha visto que

interesó el hecho mismo de haber estrenado con éxito el que era considerado un clásico moderno ante un público creído inmune a las bellezas de ese tipo de obras. Abraham Polanco, crítico de Luz, pudo exclamar satisfecho: "Este es otro teatro y parece también otro auditorio".

Así pues, la presencia de Crommelynck en el panorama teatral madrileño tuvo resonancia suficiente. La amplitud de textos críticos dedicados al estreno de su obra maestra justifican su consideración como hito en la recepción del teatro en lengua francesa en Madrid, sin menoscabo de la ausencia de sus otras producciones dramáticas, relativamente postergadas incluso en vida del autor. Un interés de la crítica madrileña que no se tradujo en buenos resultados desde un punto de vista hermenéutico, ya que parecen inaceptables no sólo los prejuicios de orden moral que lastraron la recepción de la obra, sino también y sobre todo la pervivencia de unos criterios de análisis ~~p~~ apropiados para un drama naturalista pero no para una farsa que nada tenía que ver con esa escuela. La originalidad de Crommelynck, su valor literario y teatral por tanto, no fueron apreciados en su justa medida. Al menos, no fueron apreciados con razones deducidas de un análisis adecuado, aunque el prestigio internacional de Le Cocu magnifique impuso el respeto y la admiración.

2.2.1.4.7. HENRI GHEON:

La obra dramática de Henri Ghéon (seudónimo de Henri Vangton) ha de situarse casi enteramente bajo el signo religioso. Tras su conversión por lo años de la Gran Guerra se convirtió en un propagandista eficaz de un teatro católico que se enfrentaba en la práctica a las modalidades de éxito en su tiempo, no sólo por su compromiso espiritual tan poco frecuente en el panorama teatral francés coetáneo sino sobre todo por la búsqueda de modalidades que, aun supeditándose a la intención proselitista, significaban la recuperación para la escena de géneros perdidos (vidas de santos, misterios, milagros, etc. de tradición medieval) pasados por el matiz de una sensibilidad cercana a menudo a las vanguardias, sobre todo a las neoclásicas, como sugiere el recurso extendido a los anacronismos o la anulación de la diferencia entre lo trágico y lo cómico.

La vuelta a la dramaturgia medieval entendida como un modelo de arte inseparable de la fe venía a insertarse en un contexto de renovación que desmentía la impresión de inercia que aparentaba afectar a otras producciones confesionales, por ejemplo en España, donde las características de lo que se tenía por teatro católico, especialmente en su etapa de mayor auge durante la Segunda República, parecían revelar una nostalgia de los Siglos de Oro escasamente fecunda en hallazgos formales novedosos.

Ese carácter conservador de la dramaturgia católica española ha de matizarse, pues ciertas obras, entre las que se cuenta Teresa de Jesús (1933), de Eduardo Marquina, presentan rasgos innovadores, pero en general parece que los medios con intereses religiosos fueron comparativamente más reacios a acoger las tendencias vanguardistas, y de ahí la resonancia limitada de Ghéon. Como ejemplo puede aducirse la indiferencia evidente ante una serie de conferencias en las sedes madrileñas de varias organizaciones católicas en las que el dramaturgo expuso sus concepciones teatrales. Apenas si los periódicos informaron con amplitud del evento, a excepción de una muy interesante crónica de Luis Araujo-Costa¹⁶⁰, quien, tras presentar a Ghéon como un artista de vanguardia cuya obra teatral era incomprensible sin la fe, que permitía aceptar en nombre de la intención mística todas las libertades que el autor se tomaba con la historia, resumió el contenido de una de las conferencias, la titulada en español La decadencia del arte dramático, indicando asimismo que el dramaturgo había procedido a la lectura de fragmentos de sus piezas sacras.

Ghéon confesó en su discurso luchar contra la crisis teatral mediante la recuperación de la compenetración entre la escena y la sala a partir del modelo de la liturgia, es decir, la vuelta a una dramaturgia trascendida por lo religioso que había hecho de la tragedia griega y de los misterios medievales unos espectáculos sintéticos frente a la frialdad analítica del intelectualista teatro posterior. De acuerdo con

su propósito, no sólo escribió un amplísimo repertorio de comedias de santos a modo de misterios contemporáneos sino que también fundó en 1925 la compañía "Les Compagnons de Notre Dame", consagrada a su difusión tanto en teatros (el Vieux-Colombier sobre todo) como al aire libre, en montajes semejantes a los de la Edad Media que no dejaron de tener influencia en la práctica escénica de vanguardia, siempre atenta a valorar las alternativas al teatro a la italiana.

El éxito artístico de la iniciativa de Ghéon dio lugar al surgimiento de imitadores que se propusieron una renovación con las mismas premisas. Enrique Estévez-Ortega citó como ejemplo el misterio L'inferno (1931), de Umberto Barbaro y Bonaventura Grassi, en un artículo de la serie Máscara exótica dedicado a la trayectoria de Ghéon, en el cual lamentó que el subgénero tuviera cultivadores "en todos los países menos en España..."¹⁶¹.

La laguna fue mínimamente cubierta por el estreno el 7 de junio de 1934 de una pieza de Ghéon durante la campaña de representaciones en el María Guerrero del Teatro Escuela de Arte, dirigido por Cipriano Rivas Cherif. La obra elegida entre la producción abundante del autor, tal vez a causa de su tema hispánico (un milagro de Santo Domingo de la Calzada que Ghéon atribuye al Apóstol Santiago¹⁶²), fue La Farce du pendu dépendu (1920), titulada Patrón de España en su versión por Sindulfo de la Fuente. Pese al interés de una obra fechada en un momento clave de la trayectoria dramática de Ghéon,

escrita el mismo año que la más famosa Le Pauvre sous l'escalier (1920), y que presenta ya su apelación característica a la farsa para atraer la atención de un público popular hacia un mensaje evangélico que no es transmitido en forma moralizante sino a través de la emoción poética derivada del sentimiento de su trascendencia, la crítica no se ocupó apenas del estreno, a excepción de unas pocas reseñas¹⁶³, como si se insistiese en el silencio que había rodeado las conferencias de Ghéon en 1924.

Entre los comentarios sí publicados, destaca el hecho de que sólo uno lo fuese en un periódico cercano a los medios católicos. Jorge de la Cueva, en El Debate, destacó sobre todo la eficacia expresiva con que se habían planteado cuestiones "fundamentales y olvidadas o desdeñadas hoy" como la intervención de lo santos, la posibilidad del milagro o la existencia de un orden providencial divino, al lado de los hechos en la dimensión humana de la tentación, el pecado, el remordimiento y la persistencia en el mal. Todo ello constituía el fundamento de la "atmósfera cristiana" que se creaba con naturalidad gracias al procedimiento dramático empleado. En lugar de demostrar, Ghéon mostraba, a partir del establecimiento de la premisa inicial con la fuerza de un hecho verídico y su desarrollo lógico en unas escenas de exposición justa, con sus notas de humor y sentimiento, de unas pasiones observadas desde su carácter universal.

La percepción por el crítico de El Debate de las cualidades de universalidad humana que realzan el efecto convincente de la pieza no alcanzó, sin embargo, a hacerle comprender la justificación de la vaguedad de la localización española y contemporánea de la fábula, con la escenificación de unos usos de (in)justicia inexistentes y una visión exteriormente grotesca, de extranjero mal informado, de unos personajes que remitían por sus nombres mismos ('Carmen' y 'Escamillo') a una españolade¹⁶⁴ bien recogida en el montaje madrileño¹⁶⁵. La incorrección voluntaria de la ambientación, al aprovechar los tópicos para añadir con su ironía una dimensión literaria, o incluso literatista (El Sol) a las burlas de la farsa, redujo la base argumental a simple pretexto ameno para acercar al espectador los conceptos cristianos de "la justicia, de la inocencia, de la culpa y el perdón" (Luz), aligerando con el humor el peligro de pesadez disquisitiva y matizando con gracia moderna la candidez popular de la obra, sin diluir la poesía sencilla y conmovedora que se derivaba de su aire de antigua estampa hagiográfica, cuyo encanto primitivo resultaba de actualidad palpitante en aquellos años (Luz y El Sol). Al contrario, la materia había sido distribuida con un equilibrio nada fácil de conseguir (El Sol), en el que todo, incluso la ironía y los anacronismos, contribuía a la emoción y al adoctrinamiento:

Burla burlando, con la sencillez infantil de un cuento en acción, en el que se entremezclan donaires e

ironías muy antiguos y muy modernos, la gracia bufa de una comicidad ya pasada y el humorismo de las más finas esencias actuales, Henri Ghéon llega a una conclusión emotiva y poética, exaltación de la justicia divina, inexorable e infalible, no exenta nunca de piedad y amor [...]. (La Voz).

A pesar de sus defectos de excesiva longitud y pesadez de algunas escenas (Luz y La Voz), a los que se puede añadir el de la relativa falta de adecuación estilística del texto a las cualidades poéticas de la acción, Patrón de España fue considerado un estreno ejemplar. Como escribió con indudable intención polémica Juan Chabás (Luz):

Esta farsa poética, con sabor medieval de misterio, con fervor y elegancia y refinamiento de verdadero poema religioso, constituye, estrenada en España, un ejemplar espectáculo. Vean nuestros autores de mal teatro político con pretensiones de apología católica cuál es el nivel y la calidad de un teatro europeo, moderno y profundamente religioso.

La ausencia práctica de Ghéon en la corriente principal de la cultura católica española de la época ilustra hasta qué punto ese desafío artístico interesó efectivamente más a los intelectuales laicos renovadores que a los que podrían haber sido sus destinatarios naturales...

NOTAS

1. La recepción de dos dramaturgos relacionables con la vanguardia, André Obey y Jean Variot, será estudiada en el apartado de las compañías francesas visitantes porque sus obras fueron comentadas más bien en relación al trabajo del grupo que los puso en escena, la "Compagnie des Quinze".

2. Así puede comprobarse con la lectura del artículo de Romain sobre "Les sentiments unanimes et la poésie", en Le Penseur, abril de 1905.

3. La amistad que ligó a Romain con los miembros del grupo de L'Abbaye (1906-1908) hizo que la crítica tendiese a incluir a estos autores (Georges Duhamel y Charles Vildrac son los más famosos) en la escuela unanimista, al menos desde 1910 hasta la Gran Guerra, a pesar de que la escritura de Romain tienda a identificarse sincrónicamente con el presente mientras que la visión de la evolución humana en un progreso ininterrumpido, propia de L'Abbaye, se inscribe en la historia, tal como señala Michel Décaudin en su prefacio a Jules Romain, La Vie unanime, édition présentée par Michel Décaudin, Paris, Gallimard, 1983, pp.19-20. Además, la evolución de los escritores de L'Abbaye ahondó esas diferencias: poco tienen que ver el teatro de Jules Romain y el de Charles Vildrac, por ejemplo.

4. Entre otros, Guillermo de Torre estudió breve pero agudamente el Unanimismo en las páginas 348-351 de su Literaturas europeas de vanguardia, Madrid, Caro Reggio, 1925, distinguiendo la originalidad de Romain respecto de las preocupaciones de análisis social de la escuela naturalista en "saber mirar los grupos como tales, como entes dotados de una personalidad propia y distinta" (p. 349), es decir, por el rasgo que se consideró más propio de la estética del autor de Knock y reaparece una y otra vez en la crítica madrileña sobre su obra. Asimismo, Luis Enrique Osorio comentó el Unanimismo en su vertiente dramática en la conferencia "El teatro francés contemporáneo", en El teatro francés contemporáneo, Paris, Editions "Le Livre Libre", 1926, pp. 9-81, que resumi en el apartado de la recepción indirecta del teatro francés.

5. Critilo [Enrique Díez-Canedo], "La vida literaria: Lo dramático", España, VI (10-VII-1920), 271, pp. 15-16.

6. "En el Instituto Francés", ABC (25-IV-1922), p. 16.

7. "En el Instituto Francés", ABC, ob. cit., p. 16. No sé si la frase es una traducción literal de lo pronunciado por el conferenciante.

8. El texto traducido de la presentación por el famoso crítico, dicha originalmente en francés, se puede leer en "Romains en el Instituto Francés: Presentación de Díez-Canedo", El Sol (25-IV-1922), p. 4, y "Conferencia de Jules Romain: Presentación del poeta francés por Enrique Díez-Canedo", La Voz (25-IV-1922), p. 3.

9. E. Díez-Canedo, "La vida literaria: Notas sobre Jules Romain", España, VII (29-IV-1922), 318, p. 13.

10. Francisco Madrid, "Impresiones de París: Knock o el triunfo de la Medicina, de Jules Romain: Es uno de los mayores éxitos de la temporada parisina", Heraldo de Madrid (15-III-1924), p. 3, y Melchor Fernández Almagro, "El doctor Knock", La Epoca (26-IV-1924), p. 3.

11. Una fotografía del automóvil utilizado, montados en él los personajes de 'Parpalaid', su esposa y 'Knock', figura en Blanco y Negro (8-III-1925), s.p.

12. Las recensiones utilizadas han sido:

- "Knock o El triunfo de la Medicina", ABC (28-II-1925), p. 28.

- "Knock o El triunfo de la Medicina", Diario Universal (28-II-1925), p. 3.

- Melchor Fernández Almagro, "Cómico.- Estreno de la comedia en tres actos de M. Jules Romain, adaptación de don Manuel y don José Linares Rivas, titulada Knock o el triunfo de la Medicina", La Epoca (28-II-1925), pp. 1-2.

- Rafael Marquina, "Knock o el triunfo de la medicina", Heraldo de Madrid (28-II-1925), p. 4.

- José de Laserna, "Cómico.- Knock o El triunfo de la Medicina, comedia satírica en tres actos, de J. Romain, adaptada por Manuel y José Linares Rivas", El Imparcial (28-II-1925), p. 3.

- Arturo Mori, "Anoche en el Cómico: Estreno de Knock o el triunfo de la Medicina: sátira de Jules Romain, adaptada por Manuel y José Linares Rivas", Informaciones (28-II-1925), p. 5.

- Luis Bejarano, "Estreno de Knock o el triunfo de la medicina, Original de Jules Romain [sic], adaptación de D. Manuel y D. José Linares Rivas", El Liberal (28-II-1925), p. 2.

- M. Machado, "Cómico: Knock o El triunfo de la Medicina, comedia en tres actos de Jules Romain, adaptada por D. Manuel y D. José Linares Rivas", La Libertad (28-II-1925), p. 3.

- E. Díez-Canedo, "Cómico: Knock o el triunfo de la Medicina, comedia de Jules Romain, adaptada por el Sr. Linares Rivas", El Sol (28-II-1925), p. 2.

- J. [José] L. [Luis] M. [Mayral], "el estreno de anoche en el teatro Cómico: Knock o el triunfo de la medicina, de Jules Romain [sic]; traducción de los Sres. Linares Rivas", La Voz (28-II-1925), p. 2.

13. Enrique Díez-Canedo afirmó que Knock era "una obra maestra" (El Sol) y el firmante anónimo de la recensión del ABC la calificó de "exótica y originalísima, regocijada por fuera y sumamente triste en el fondo". Las demás opiniones fueron ligeramente menos entusiastas.

14. Estos cambios pueden ser puestos mejor de relieve con la narración del argumento original de Knock:

El recién doctorado 'Knock' ha comprado el puesto de médico de la comuna de Saint-Maurice a su anterior propietario, el doctor 'Parpalaid'. Durante el viaje al pueblo en el viejísimo coche de 'Parpalaid' y su esposa, 'Knock' se da cuenta de que ha sido un incauto al aceptar una clientela que no acude al médico más que en casos extremos, con el lógico perjuicio de los ingresos de éste. Pero 'Knock' piensa desarrollar una estrategia que rendirá Saint-Maurice al imperio de la Medicina, a partir del principio de que "Les gens bien portants sont des malades qui s'ignorent". Ya en el pueblo, anuncia que ofrecerá consulta gratuita durante dos horas durante la mañana de mercado, es decir, el mismo día de su llegada. Antes de que se presenten los clientes, se gana el apoyo del profesor 'Bernard', a quien encarga la propagación de las nuevas nociones de higiene, con énfasis en los peligros representados por los millones de microorganismos pululantes en todo cuerpo humano, y del farmacéutico 'Mousquet', quien acepta encantado el propósito de 'Knock' de convencer a todos los habitantes sanos de que en realidad están enfermos. Inmediatamente, empieza a aplicar su teoría con la rica del pueblo, 'la Dame en noir', a quien sugiere descubriéndole los síntomas de una enfermedad imaginaria para la que le receta un largo tratamiento que empieza por un ayuno a oscuras durante una semana. A continuación, consigue sugestionar igualmente a la que dicta la moda en la población, 'la Dame en violet', y dos muchachos al principio escépticos. Meses después, 'Parpalaid' regresa para cobrar el primer plazo de la venta y se encuentra con el hotel convertido en un hospital y Saint-Maurice viviendo según las normas de higiene y al ritmo de la Medicina dictada por 'Knock'. El asombro que el fenómeno le produce se incrementa cuando 'Knock' le da las cifras de los enfermos a su cargo (una buena parte de la comuna) y, más tarde, cuando ve que ninguno quiere regresar a los antiguos métodos, le propone a 'Knock' intercambiar sus plazas. El protagonista ha conseguido imponer el estado medicinal e

incluso 'Parpalaid' duda de su salud cuando 'Knock' percibe en él síntomas de enfermedad...

15. Rafael Marquina, "Knock o el triunfo de la Medicina", Heraldo de Madrid (5-III-1925), p. 5. Aunque ésta no sea estrictamente la recensión del estreno, el hecho de que sea el mismo firmante de aquélla quien publicó ese artículo como verdadero comentario de la obra, me ha inducido a advertir que me refiero a dicho artículo cuando cito al Heraldo de Madrid en el examen de la recepción de Knock.

16. Enrique de Mesa, Apostillas a la escena, Madrid, C.I.A.P.-Renacimiento, 1929, p. 14.

17. La definición incluida en la reseña de Enrique Díez-Canedo es también muy interesante, pero le sirve para acercar el sistema de Romain al lector, no a dilucidar el sentido de la obra:

Para él, la personalidad del hombre, su íntimo carácter, centro de todo valor literario, se amplía cuando el hombre crea un grupo o entra a formar parte de él. La parte de su sentir que coincide con el sentir del grupo, es algo como un nuevo ser momentáneo que dura lo que el grupo dure.

18. C. Rivas Cherif, "Teatro clásico: El dictador: La última obra del autor francés Jules Romain", Heraldo de Madrid (23-X-1926), p. 4., y V. García de Diego, "Literatura política: El dictador, de Romain" [sic], El Sol (11-II-1927), p. 1.

19. He aquí la lista de las recensiones utilizadas:

- Floridor, "En Madrid: Jean le Maufranc", ABC (8-II-1927), p. 35.

- A. M. [Alejandro Miquis], "En Alkazar: El hombre que recibe las bofetadas. Jean le Maufranc", Diario Universal (7-II-1927), p. 3.

- Luis G. de Valdeavellano, "Estreno de la obra en cinco actos y nueve cuadros, de Jules Romain, titulada Jean le Maufranc", La Epoca (7-II-1927), p. 2.

- José de la Cueva, "En el Alkazar: La compañía Pitoeff", Informaciones (7-II-1927), p. 6.

- "Resumen de la semana: Jean le Maufranc", Heraldo de Madrid (12-II-1927), p. 4.

- Enrique de Mesa, "La compañía Pitoeff, en el Alkazar.- Jean le Maufranc, de Jules Romain", El Imparcial (8-II-1927), p. 3.

- L. Bejarano, "Alkazar.- Jean le Maufranc, obra en nueve cuadros, original de Jules Romain. Despedida de los Pitoeff", El Liberal (8-II-1927), p. 4.

- F. de V., "Alkazar: El hombre que recibe las bofetadas, de Andreieff, y Jean le Maufranc, de Jules Romain", La Nación (7-II-1927), p. 3.

- E. Díez-Canedo, "Alkazar: Compañía Pitoeff. Últimas representaciones. El hombre que recibe las bofetadas, de L. A. Andreieff; Jean le Maufranc, de Jules Romain", El Sol (8-II-1927), p. 2.

- M. Fernández Almagro, "Los Pitoeff, en el Alkazar. Celui qui reçoit les gifles, de Andreieff, y Jean le Maufranc, de Romain", La Voz (7-II-1927), p. 2.

20. Estos juicios proceden de un artículo publicado en el ABC el 28 de febrero de 1927 y reproducido en su libro recopilatorio Escena y sala, Zaragoza, Librería General, 1947, pp. 212-214.

21. He aquí las peripecias de Jean le Maufranc:

Un incidente con la aduana por haber querido defender su dignidad de ciudadano es la gota que colma el vaso de la paciencia de 'Le Maufranc', ya harto de las cortapisas a la libertad ocasionados por los deberes sociales, que imponen la familia que no se soporta, aquellos de los que se depende económicamente (aquí los clientes de su empresa, ante los que debe presentarse con corrección) y, sobre todo, el Estado, representado por un inspector de hacienda que le amenaza con una multa tras una discusión en la que 'Le Maufranc' rechaza el control a que se le somete. Angustiado por los límites a su autonomía, entra en la sede de la Liga Internacional para la Protección del Hombre Moderno ("Ligue internationale pour la protection de l'homme moderne") con la esperanza de encontrar una respuesta. Allí escucha las propuestas de los miembros de la sección, todas dirigidas a proteger al hombre moderno de sí mismo mediante la prohibición de toda adicción, incluida la del café, tabaco y té, y la de todo material escrito atentatorio contra la espiritualidad tradicional; la obligación de pasar todos el tiempo libre de la misma manera, o la de casarse y tener hijos cada año. Tras escucharlo, 'Le Maufranc' habla indignado con el secretario de la sección que lo había recibido, un inglés que le confiesa que está trabajando ahí para construirse hipócritamente un espacio de libertad para cuando los protectores predominen. Entonces, 'Le Maufranc' descubre cómo puede liberarse. Después de vender su negocio para ganarse la vida mediante transacciones sin huella, enamora a una joven inocente, 'Pierrette', a la que lleva a vivir aislada a una casa de las afueras, mientras que él, tras consultar a un actor y a un policía sobre cómo fingir y cómo pasar desapercibido, cambia su aspecto: aparenta cojear y haber perdido vista y oído, y finge ser un marido ejemplar, sin vicios, adepto a los ideales de la Liga para la Protección del Hombre Moderno, al tiempo que visita regularmente su refugio ignoto. Esta comedia le pesa, no obstante; llega a

creer que la mentira le sigue hasta la casa de su amante, hasta su espacio de libertad. Ya no ve salida alguna, tras rechazar también, por insatisfactorio, el recurso a Dios como escape del mundo del César, que le brinda el 'Obispo' ('L'Evêque'), uno de los protectores, a quien ha revelado en confesión la hipocresía con que ha estado y seguirá actuando.

22. Después de revolverse contra la crítica, Jules Romaines acabó asumiendo su error de la manera más productiva: refundiendo Jean le Maufranc bajo el título de Musse ou l'école de l'hypocrisie (1930). Esta versión simplificada, sin los defectos de exposición de la precedente, sí obtuvo un gran éxito.

23. Cristóbal de Castro, "Un goethiano: Jules Romaines o la renovación", La Esfera (19-III-1927), p. 33, y "Jules Romaines el fenomenal o ¿se puede ver sin ojos?", Nuevo Mundo (27-III-1931), s.p.

24. Las afirmaciones anteriores se refieren a Romaines como objeto de atención crítica y no presuponen que no pudiese ejercer influencia sobre la creación dramática española. De hecho, una interesante pieza renovadora hoy casi olvidada, Orestes I (1930), de Pedro Sánchez de Neyra y Felipe Ximénez de Sandoval, presenta rasgos unanimistas como la exposición de la psicología particular de unos grupos humanos (los habitantes del principado imaginario de Farsalia) y de la acción sobre ella de un demagogo ('Orestes').

25. También se puede traer a colación el comentario de la producción de Lenormand por Luis Enrique Osorio en su conferencia de 1926 en la Residencia de Estudiantes. En uno de sus pasajes se lee la afirmación siguiente:

Este escritor es el más vigoroso y original de las generaciones nuevas. En él es tan amplia la idea abstracta como la concepción escénica, como el dominio del sentimiento y de la armonía.

Lenormand es ya una figura de importancia europea. (ob. cit. p. 58).

26. Parece ser que el estreno de Le Simoun estuvo previsto al menos en dos ocasiones, la primera en 1928 por la compañía de María Palou y Felipe Sassone en versión de Alfonso Hernández-Catá y la segunda en 1931 por la compañía de Margarita Xirgu, según informaciones de Melchor Fernández Almagro, "Un estreno importante en Barcelona", La Voz (28-II-1928), p. 2, y Juan Ramón Masoliver, "A, de, con, por, tras H.-R. Lenormand", La Gaceta Literaria, V (15-I-1931), 98, p. 12, respectivamente.

27. Aquí se impone mencionar un artículo bastante largo sobre Mixture (1927) aparecido en dos "páginas teatrales" consecutivas: Manuel Bueno, "Mixtura de H. R. Lenormand", ABC (17-XI-1927), pp. 9-10, y (24-XI-1927), p. 10. El crítico elogió la pieza recién estrenada en París, no sin reservas hacia una literatura que "no es sino el escipiente idóneo de la patología" (24-XI-1927, p. 10).

28. Alberto Insúa, "El teatro de M. Lenormand.- Los fracasados", La Correspondencia de España (11-VI-1920), p. 1. Prácticamente el mismo texto apareció también en La Esfera: Alberto Insúa, "Los nuevos rumbos del teatro: Dos obras de R. Lenormand", La Esfera, VIII (6-VIII-1921), 396, s.p. La segunda pieza comentada fue Le Simoun, cuyo éxito en Francia también fue reseñado en J. Martel, "Crónica de París: El teatro, los libros y el arte", Cosmópolis (febrero, 1921), 26, pp. 282-284.

29. "Nadie consigue como él transformar en acción escénica las más rudas de las abstracciones. Ha escenificado las teorías de Bergson y Einstein sobre la relatividad del tiempo, así como la nebulosa quintaesencia de Freud", en "El hombre y sus fantasmas: Obra en cinco actos y diecisiete cuadros, de H. R. Lenormand, representada en el teatro Odéon de París", Heraldo de Madrid (11-X-1924), p. 5.

30. Ramón Pérez de Ayala, "El donjuanismo", en Las máscaras, II, Madrid, Saturnino Calleja, 1919, pp. 325-343.

31. Gregorio Marañón, "Notas para la biología de Don Juan", Revista de Occidente, II (enero, 1924), 7, pp. 15-53.

32. Henri-René Lenormand, "El hombre y sus fantasmas", Revista de Occidente, XVII (julio, agosto, septiembre, 1927), 50, 51 y 52, pp. 77-104, 206-238 y 339-356.

33. Enrique Díez-Canedo, "H.-R. Lenormand y el paisaje dramático", Revista de Occidente, XVII (julio, 1927), 50, pp. 64-76.

34. "Hombre de teatro, Lenormand lo es hoy como pueda serlo el que más. El corte de sus dramas, en cuadros o escenas mejor que en actos [...] se aviene de lleno a la nueva fertilidad de la inventiva escenográfica, y no se sabría decidir si sus obras la han estimulado, o si, meramente, han sabido aprovecharla", en Enrique Díez-Canedo, ob. cit., p. 74.

35. Lo afirmado ahí no implica que Lenormand sufriese un ostracismo en la prensa madrileña antes de 1928. Como ejemplo a contrario recordaré tan sólo un artículo, precisamente sobre

Les Ratés, de Andrés Révész, "Al margen de Los fracasados", ABC (3-III-1927), pp. 7-8.

36. M. Fernández Almagro, "Un estreno importante en Barcelona: Un estreno de Lenormand", La Voz (28-II-1928), p. 2, y L. Calvo: "El llamado teatro de vanguardia: Enrique Renato de Lenormand", ABC (1-III-1928), pp. 9-10. Junto a éstos, El Sol reprodujo bajo el epígrafe "Pláticas literarias: Les Ratés, de Lenormand" (22-III-1928, p. 5) un artículo de Gaziel, aparecido en La Vanguardia, en el que el escritor catalán atacaba al autor y su obra con argumentos que se repetirán en algunas de las recensiones de Los fracasados, los cuales sólo vamos a resumir pues corresponderían más bien a un estudio de la recepción de Lenormand en Barcelona. Así, atribuye a la división en cuadros el menoscabo de la unidad estructural, arquitectónica, de la pieza, a lo que añade que no evitan la monotonía, sino todo lo contrario; acusa a Lenormand de no justificar de manera aceptable los sucesos representados, sin que éstos puedan ser atribuidos a la fatalidad trágica, pues parece más evidente la casualidad y, sobre todo, la escasa entidad de los personajes, "pingajos monótonos, de una sola pieza", que se ven arrastrados a su destino de fait divers por los designios demostrativos del autor.

37. "Lenormand es, sencillamente, un hombre de su época. Dramaturgo ante todo, sus personajes tienen una vitalidad arrebatadora; sería pueril pensar que no han servido sino como estafeta y vehículo de ideas abstractas y de doctrinas psicológicas", en L. Calvo, ob. cit., p. 10.

38. A. P., "Esta tarde en el Fontalba: Hablando con Lenormand: La rotativa espera", La Voz (22-X-1928), p. 12.

39. Francisco Caravaca, "Monsieur Lenormand: El autor de Los fracasados nos habla del teatro moderno, de sus tendencias y de sus modalidades: Lenormand no cree en la crisis del teatro europeo", El Liberal (28-X-1928), p. 5.

40. R. Díaz-Alejo, "Una interviú [sic] en automóvil: M. H.-R. Lenormand en Madrid.- Cómo escribe sus obras este genial dramaturgo francés", El Imparcial (23-X-1928), p. 14.

41. Juan G. Olmedilla, "Ha empezado 'la semana Lenormand': El autor de Los fracasados escribe para los artistas y para el pueblo: Y desprecia al burgués de todos los países", Heraldo de Madrid (22-X-1928), p. 5.

42. Como ilustración de la capacidad publicitaria de la prensa madrileña del período, basta citar las palabras de Lenormand en que éste recuerda su asombro por el recibimiento popular en

su visita a Toledo, en sus memorias Confessions d'un auteur dramatique, II, Paris, Albin Michel, 1953, p. 244:

Le séjour de l'écrivain français éveillait, jusque dans le petit peuple tolédan, une curiosité beaucoup plus proche de l'enthousiasme que de la badauderie. Reconnu dans les cafés, sous les arcades de la Plaza de Zocodover, je reçus des hommages qui me touchaient. On imagine très bien une ville de la province française s'intéressant au passage d'un boxeur ou d'une étoile de cinéma; on voit moins bien Troyes ou Bar-le-Duc saluant avec respect dans les rues la silhouette, identifiée grâce aux journaux, d'un écrivain étranger de second rang.

43. "Dramaturgos extranjeros contemporáneos: H.-R. Lenormand", ABC (18-X-1928), pp. 10-11, y M. Fernández Almagro, "El dramaturgo Lenormand, en Madrid: Antes del estreno de Los fracasados", La Voz (22-X-1928), p. 2.

44. Las reseñas empleadas han sido:

- Floridor, "Lenormand y sus fantasmas", ABC (25-X-1928), pp. 11 y 13.
- Jorge de la Cueva, "Fontalba: Los fracasados", El Debate (24-X-1928), p. 4.
- "La semana teatral", El Debate, 29-IX-1928, p. 10.
- Alejandro Miquis, "En Fontalba: Los fracasados", Diario Universal (24-X-1928), p. 1.
- Hipólito Finat, "Fontalba: Estreno de Los fracasados, de H. R. Lenormand, con una conferencia del autor sobre el arte moderno", La Epoca (24-X-1928), p. 1.
- Alejandro Miquis, "Semana teatral: Elogiemos al público", La Esfera, XV (3-XI-1928), 774, p. 44.
- Juan G. [González] Olmedilla, "El estreno de anoche en Fontalba: Los fracasados, drama en cuatro actos, de H. R. Lenormand", Heraldo de Madrid (24-X-1928), p. 5.
- Enrique de Mesa, "El estreno de anoche en Fontalba: Los fracasados, de M. H. R. Lenormand, traducción de D. Joaquín Montaner", El Imparcial (24-X-1928), p. 4.
- José de la Cueva, "La comedia Los fracasados, de Lenormand, traducida por Montaner. Su estreno se verificó anoche en Fontalba", Informaciones (24-X-1928), p. 6.
- Arturo Mori, "Anoche en el teatro Fontalba: Estreno de Los fracasados, de Lenormand", El Liberal (24-X-1928), p. 5.
- M. [Manuel] M. [Machado], "Fontalba: Los fracasados (Les Ratés), de H. R. Lenormand; traducción de Joaquín Montaner", La Libertad (24-X-1928), p. 5.
- José Alsina, "Lenormand, en Fontalba.- Los fracasados", La Nación (24-X-1928), p. 4.
- E. Estévez Ortega, "¿Teatro de vanguardia?...: Lenormand en Madrid", Nuevo Mundo (28-X-1928), s.p.

- Núñez, "Fontalba: Los fracasados", El Socialista (24-X-1928), p. 3.
- E. Díez-Canedo, "Los fracasados, de H.-R. Lenormand, traducción de Joaquín Montaner.- Conferencia de M. Lenormand", El Sol (24-X-1928), p. 8.
- M. Fernández Almagro, "Estreno de Los fracasados: Interesante conferencia de Lenormand: En Fontalba", La Voz (24-X-1928), p. 2.

45. Cada uno de los cuadros es una muestra representativa en cuanto a la psicología y a la atmósfera del proceso de degradación de los dos protagonistas de la obra, 'El' ('Lui') y 'Ella' ('Elle'), proceso que comienza cuando ambos se ven obligados a abandonar París tras el fracaso de la mujer de hacerse un hueco como actriz en la escena de la capital, mientras que el hombre se muestra cada vez más incapaz de realizar su propósito de convertirse en autor dramático, a falta de una inspiración que no acaba de llegar. Ante la situación económica que les espera, ella consigue convencerle de que la siga a la gira que va a hacer en el seno de una compañía dedicada a provincias que la ha aceptado. Tras alguna vacilación, el hombre accede, aunque ello signifique que ha de vivir a costa de la mujer. Ya en provincias, a la frustración artística por el tipo de obras, presentación y papeles que aplaude el público se suman las dificultades de dinero a causa de la pobreza de ingresos. Llega un momento en que ella accede a acostarse con distintos burgueses provincianos para salir adelante, con el consentimiento tácito del amante, quien reacciona de todos modos sintiéndose cada vez más sucio, más fracasado y rencorosamente deprimido ante su impotencia moral y creativa, obrando en consecuencia: engaña a la que lo mantiene con otras mujeres, se da al alcohol y, en la cuesta abajo de su dignidad, incluso la maltrata. El punto final y más bajo de su trayectoria es el asesinato de la compañera en uno de los hoteles de provincias. Cuando se presenta la policía, que han llamado los demás componentes de la compañía, se suicida.

46. Sólo Manuel Machado intentó averiguar dónde radicaba la diferencia fundamental entre la estructura del drama barroco y el procedimiento lenormandiano. Según el crítico de La Libertad, aquélla estaría en que las jornadas del Siglo de Oro formaban un "todo orgánico" gracias a los contrastes complementarios de unas escenas con otras, mientras que en el dramaturgo francés los cuadros se suceden "a modo de cuentas de ábaco y collar", como una sucesión monótona.

47. El ataque a la estructuración imperfecta de la obra de Lenormand fue compartido incluso por uno de los defensores de las mutaciones. Felipe Sassone aludiría en su artículo "La pluralidad de escenarios: Una fórmula escénica" (ABC [17-I-

1929], p. 14) a Los fracasados como el drama que había puesto en el candelero una organización dramática mucho más antigua (desde Shakespeare hasta Valle-Inclán, pasando por el Duque de Rivas), a pesar de que Lenormand había sido precisamente un mal ejemplo de su utilización, que debía ser para Sassone de este modo:

¿Cuál es la fórmula? Ante todo, no multiplicar los escenarios, no imaginar cuadros inútiles, sólo por el placer de imaginarlos, buscando la variedad a tontas y a locas, sino llevados por las exigencias dinámicas de los sucesos dramáticos, y luego, desdeñada la unidad de lugar y la de tiempo de un acto a otro, conservar ésta última rigurosamente, de cuadro a cuadro, en un mismo acto, hasta donde sea posible, como si todo fuera un acto de drama lírico moderno, sin pezzi staccati, sin dúos, ni romanzas, ni arias independientes del tejido musical, no cambiando de tono sin modular, sino uniendo y ensamblando sin que se advierta la ensambladura. Que la mutación no se lleve a cabo -y éste es, a ratos, el mal ejemplo de Lenormand-, porque al autor le convenga interrumpir la escena en un momento dado, por buscar un efecto o por no atreverse a seguirla; [...] nunca ha de tomarse como facilidad cómoda para cortar una escena cuando nos plazca, y soslayar dificultades, y abandonar, en busca de lo vario y lo pintoresco, la unidad, la cohesión y la claridad ideológica del poema.

48. 'Ella' no recibió demasiada atención de la crítica del estreno, a pesar de que es un personaje conmovedor, emocionante por la sencillez con que se entrega al amor con todas las consecuencias, sin el prurito analítico que a menudo convierte en enfadoso a 'El'. Sólo María de Lluria, en un artículo titulado "Impresiones: Los fracasados" (El Socialista [30-X-1928], p. 1), contrapuso la calidad humana del personaje femenino a la vileza del masculino.

49. La práctica ausencia en la crítica del estreno madrileño de referencias al estilo de Los fracasados nos sugiere que éste no fue considerado digno de comentario. En efecto, Lenormand no se distinguió por el brillo de su prosa, que es a veces flagrantemente demostrativa, como en el propio Les Ratés. Asie sería una excepción, y a ella volveremos.

50. Esto no quiere decir que el teatro de Lenormand sea un producto deshumanizado, en el sentido que le dio Ortega y Gasset en su ensayo La deshumanización del arte (1925), pero es cierto que su objetivo último es el placer -o la inquietud- de la inteligencia, tal como lo expresa perfectamente el firmante anónimo de "Un dramaturgo francés en

Madrid: Lenormand, conferenciante, en el teatro Fontalba", La Esfera (27-X-1928), s.p.:

Al teatro de Lenormand se le ha llamado, con un calificativo hecho para un ideal de teatro que no llegó a ser realizado por los que le concibieron, de impresivo, entendiendo por tal un teatro que no actúa directamente sobre la razón; pero que afecta, por una serie de impresiones vivas y acertadamente escogidas a la sensibilidad del espectador, la conmueve y provoca inmediatamente, por contragolpe, por asociación podría decirse, el juego activo de las funciones intelectuales.

51. Pueden extrañar estas palabras si recordamos que fueron publicadas dos días después del estreno de su comedia (en colaboración con su hermano Antonio) Las adelfas, donde figuran alusiones al nuevo método de investigación psíquica, que, por otra parte, ayuda a la protagonista Araceli a reencontrar su felicidad. Sin embargo, un examen más cuidadoso de la obra revela que el propósito de los autores es muy distinto al de Lenormand. Los Machado no pretenden desmenuzar, explicándolo, un proceso psicológico, sino sugerirlo solamente, conservando su emoción cordial. Las adelfas está cerca por ello del llamado "teatro del silencio", que también utilizó en ocasiones las doctrinas de Freud, caso de Le Pêcheur d'ombres, de Jean Sarment.

52. Extractos de la conferencia de Lenormand aparecieron en "El estreno de Los fracasados", ABC (24-X-1928), p. 40.

53. La reseña publicada en La Esfera incluye una fotografía de una escena de Los fracasados, en que se puede apreciar la perfecta inserción de los intérpretes en un decorado sencillo pero justo. Los autores de éste fueron Batlé y Amigó [sic], según testimonio de Heraldo de Madrid no corroborado por otras fuentes.

54. J. F. "Lenormand nos cuenta sus impresiones del estreno", Heraldo de Madrid (24-X-1928), p. 5. La impresión favorable no se borró con el tiempo:

Margarita Xirgu, la plus grande actrice depuis la mort de Maria Guerrero, menait le personnage ['Ella'] et la pièce avec cette brûlante intensité qu'elle sait communiquer à la foule. L'émotion dramatique, les larmes vraies, la transe passionnelle, tout ce vers quoi s'efforcent tant de comédiennes appliquées, c'étaient chez elle des dons de nature. (H.-R. Lenormand, Confessions d'un auteur dramatique, ob. cit., p. 243).

55. Luis Araquistáin, ob. cit., pp. 151-159.

56. Tampoco Enrique Díez-Canedo había tenido en cuenta suficientemente el papel desempeñado por el misterio en los dramas de Lenormand, pero su opinión es más moderada (cf. su artículo citado "Lenormand y el paisaje dramático", en Revista de Occidente), ya que creyó que el dramaturgo solía exponer a la luz las profundidades escondidas de los personajes, pero también que mantenía intacta la influencia secreta del ambiente.

57. Manuel Abril, "La renovación del teatro contemporáneo", ABC (13-VIII-1931), pp. 14-15. En este artículo, el nombre de Lenormand fue situado junto a los de Luigi Pirandello, George Bernard Shaw y los católicos Paul Claudel y Henri Ghéon, entre los autores que habían sustituido el viejo drama de tesis por el de ideas, planteadas éstas como meras hipótesis sin resolución en la obra. De ellos, Lenormand fue quien las había llevado al ámbito de la conciencia, según Abril.

58. A. [Antonio] E. [Espina], "Español: Beneficio de Margarita Xirgu", Luz (10-VI-1932), p. 12.

59. "La gran obra de Lenormand está encuadrada en el teatro naturalista, que tiene sus precedentes en la novela naturalista. Esa influencia se advierte en los cuadros de que se compone la producción dramática y que son equivalentes a capítulos novelescos", en B. [Bernardo] G. de C. [Candamo], "Español: Beneficio de Margarita Xirgu: Los fracasados", El Imparcial (10-VI-1932), p. 4.

60. "Asia, de Lenormand -traducción de Arturo Mori-, es la tragedia moderna de Oriente en su lucha contra Occidente", Heraldo de Madrid (7-II-1933), p. 5, y "El estreno de Asia: Lenormand en España", La Libertad (7-II-1933), p. 3.

61. Arturo Mori, "Autocríticas: Asia", ABC (2-II-1933), p. 4.

62. "Unas cuartillas de Lenormand", El Liberal (8-III-1933), p. 8.

63. Las recensiones de que me he servido son:

- Floridor, "Cómico: Asia, de Lenormand", ABC (8-II-1933), p. 41.

- "Estreno de Asia en el teatro Cómico". Ahora (8-II-1933), p. 24.

- J. [Jorge] de la Cueva, "Cómico: Asia", El Debate (8-II-1933), p. 6.

- Alejandro Miquis, "Los estrenos: En el Cómico: Asia", Diario Universal (8-II-1933), p. 4.

- Luis Araujo Costa, "Cómico: Estreno de la tragedia en tres actos de H. R. Lenormand traducida al castellano por Arturo Mori Asia", La Epoca (8-II-1928), p. 1.

- "Estreno de la tragedia Asia, de Lenormand, traducida por Arturo Mori", Heraldo de Madrid (8-II-1933), p. 5.
- Bernardo G. de Candamo, "El estreno de anoche: Cómico.- Asia", El Imparcial (8-II-1933), p. 6.
- José de la Cueva, "En el Cómico: Asia", Informaciones (8-II-1933), p. 7.
- Pedro Massa, "Anita Adamuz, la gran actriz dramática, obtiene un rotundo éxito personal con la tragedia Asia, de Lenormand, adaptada al castellano por Arturo Mori", El Liberal (8-II-1933), p. 8.
- M. [Manuel] M. [Machado], "Cómico: Compañía de Ana Adamuz.- Asia, de Lenormand; traducción de Arturo Mori", La Libertad (8-II-1933), p. 5.
- Antonio Espina, "Cómico: Asia, de Lenormand, traducción de Arturo Mori", Luz (8-II-1933), p. 6.
- Cimorra, "Cómico: Asia, de Lenormand", El Mundo (8-II-1933), p. 4.
- Pablo Pérez, "Farsas y farsantes", Mundo Gráfico (15-II-1933), pp. 14-15.
- Buenaventura L. Vidal, "Estrenos: Cómico.- Asia, tragedia en tres actos, de H. R. Lenormand, traducida al castellano por Arturo Mori", La Nación (8-II-1933), p. 10.
- A. Miquis, "Semana teatral: Asia.- Doña María de Castilla. Loret y Chicote, en Cervantes", Nuevo Mundo (17-II-1933), s.p.
- Boris Bureba, "Cómico.- Asia, tragedia de Lenormand; traducción de Arturo Mori. Estreno", El Socialista (8-II-1933), p. 5.
- Melchor Fernández Almagro, "Cómico: Estreno de Asia, tragedia en tres actos, de H. R. Lenormand, traducida por Arturo Mori", El Sol (8-II-1933), p. 8.
- "La semana teatral: Cómico.- Asia, tragedia de Lenormand, traducida por Arturo Mori", Sparta (11-II-1933), 15, pp. 6-7.
- M. Núñez de Arenas, "Estreno en el Cómico de Asia, de Lenormand", La Voz (8-II-1933), p. 4.

64. Véase la semejanza del argumento de Asie con la fábula clásica de la esposa de Jasón:

El aventurero francés 'De Mezzana' regresa a su país tras años de ausencia pasados en la selva de Indochina, donde ha desempeñado funciones de dirigente de un pueblo hindú tras haber enamorado a la princesa 'Katha Naham Moun', quien no había dudado en envenenar a su hermano para poder entregar el trono a su amado francés. Este acaba por echar de menos la vida occidental y convence a la princesa de que lo acompañe a vivir a Marsella junto con los dos hijos mestizos tenidos en su convivencia, llamados 'Julien' y 'Vincent' para el padre y 'Apaït' y 'Saïda' para la madre. El choque cultural que sufre la princesa en Francia, debido a su aferramiento a las tradiciones y a la mentalidad mitológica de origen, se agrava

por el carácter poco comprensivo de 'De Mezzana', quien se muestra como un ser materialista que aprecia sobre todo los avances tecnológicos y la mentalidad científica y que, además, no oculta su desprecio hacia su compañera de color, a quien prefiere la bondadosa 'Aimée', la única que comprende, por otra parte, los sentimientos de la princesa, cuya situación se deteriora más y más. Incluso sus hijos se alejan poco a poco de ella, pese al respeto y el amor que le tienen, porque su educación por los misioneros les ha integrado en un ámbito occidental que triunfa en la configuración de sus mentes sobre las creencias mágicas de la madre. 'De Mezzana' quiere resolver una tensión cada vez más insostenible devolviendo a la princesa a su país, con lo que al paso podrá casarse con 'Aimée'. La princesa acepta a condición de llevarse a sus hijos. Ante la negativa de 'De Mezzana', la oriental, consciente de que el hombre no dudará en servirse de la fuerza del estado francés para expulsarla, envenena a sus hijos, convencida de que así los está salvando para el paraíso de su religión. Una vez consumado el hecho, se precipita al vacío, mientras cree alucinada que los dioses se la llevan en un carro tirado por dragones de fuego.

65. Como contraste, hay que recordar la opinión solitaria de Cimorra, quien afirmó que en la incomprensión cultural "se concreta el viejo conflicto de las diferencias sociales" (El Mundo).

66. "Lenormand [...] ha sacrificado la parte humana de sus personajes en aras de ese contraste que ha querido acentuar y que, en cierto modo, le ha obligado a convertir a los dos elementos de su controversia en dos símbolos incompletos". (El Socialista).

67. Cf. sus declaraciones citadas a Heraldo de Madrid:

El sentido crítico -un nativo espíritu de economía de medios expresivos para que la palabra sea vehículo de emociones, de sentimientos e ideas, y no fin del arte- me hace ir eliminando elementos superfluos, mondando hasta donde es posible la materia constructiva.

68. Me he servido de las dos ediciones siguientes: H. R. Lennormand [sic], "Asia, tragedia en tres actos, traducida al castellano por Arturo Mori", La Farsa, VII (8-IV-1933), 291, y H.-R. Lenormand, Asie, pièce en trois actes et dix tableaux, en Théâtre complet, IX, Paris, Albin Michel, 1938, pp. 5-147.

69. En Victorino Tamayo, "El estreno en el Cómico de la tragedia Asia, de Lenormand, traducida al castellano por Mori", La Voz (7-II-1933), p. 3, el traductor se defendió de los rumores en estos términos:

Me interesa hacer constar, para salir al paso de ciertas hablillas circuladas por ahí, que no he variado en nada el sentido simbólico de la obra, ni he limado aspereza alguna -lo que a nuestro público pudiera parecer áspero-, ni he modificado situación alguna atendiendo determinados requerimientos. Mi versión de Asia responde exactamente a la concepción original del dramaturgo francés. Que conste.

70. Véanse estos ejemplos:

Tu ne vas pas te défaire de moi, comme du perroquet ou du dinge que les matelots vendent sur le port, en débarquant (p. 76).

No creo que te deshagas de mí como de un animal salvaje (p. 45).

Rien que des plaintes de singe hurleur, sans souvenirs et sans âme (p. 78).

Sin nada que recuerde a los hombres (p. 46).

71. A saber:

Je prends mes bien-aimés avec moi dans l'azur!

(Elle monte sur le degré de marbre et se dresse, les bras tendus vers le soleil. L'ayah est prosternée comme devant une présence divine. Des brouillards passent.)

Joie! Joie! Jour de triomphe et de joie! J'ai retrouvé mon royaume! Soleil jaune, père des rois mes pères, toi qui harcèles mon peuple et mon pays de ton amour, empereur éblouissant, envoie-moi tes dragons! (A l'ayah.) Tu vois ce qui vient à ma rencontre? Tu vois le char de feu? Tu entends le bruit des ailes qui déchirent l'éther? (L'ayah, tout doucement a relevé la tête. Elle semble voir, elle aussi, les dragons et le char. La Princesse fait un signe, dans l'espace, à l'attelage imaginaire qui s'approcherait d'elle.)

Halte! Mes beaux dragons de flamme: c'est moi que vous cherchez.

(Et cinglant du fouet les croupes qu'elle voit, elle s'élance dans le vide. L'ayah la cherche des yeux, non pas sur le sol où elle vient de s'écraser, mais dans l'espace, parmi les nuages du couchant, qu'elle doit survoler dans son attelage de feu.) (pp. 146-147).

Yo, en cambio, tomo en mis brazos el alma de Apait y Saida y resucito con ellas. (La princesa, todavía de

espaldas al público, levanta en alto un puñal de hoja dorada que llevaba escondido y lo sostiene como un cáliz unos momentos, y mientras el aya, prosternada como ante una aparición divina, tiembla contra el suelo.) ¡Día de triunfo y de luz! ¡Reino mío: ya te tengo! ¡Sol amarillo, padre de mis padres, los reyes; tú que sabes de mi país, como mi país sabe de tu amor, emperador invencible, envíame tus dragones de alas de oro. [sic] (La princesa, muy despacio va hundiéndose el puñal en el corazón.) ¡Aya! ¿No los ves? ¿Ya están aquí!... Sus alas cortan el éter... ¡Bellos dragones míos!... Soy yo la que os he llamado... ¡Aquí! ¡Aquí! (La princesa deja caer el puñal, y volviéndose de cara al público, con el pecho ensangrentado y en las caras las sombras de la muerte, exclama:) ¡Hijos! (Cae como un rayo, muerta. El cielo ha enrojecido más. El aya se arrastra hacia la princesa y le besa las vestiduras. Una campana tenue del convento anuncia la hora de la recogida.) (p. 78).

72. Según J. [Juan] G. [González] O. [Olmedilla], "Anoche en el Español: Triunfo extraordinario de Margarita Xirgu en un papel de actriz fracasada", Heraldo de Madrid (10-VI-1932), p. 5:

Esta obra [Los fracasados] ha servido de pretexto para que no pocos noveles audaces y hasta algunos avezados comediógrafos se sintieran reivindicadores del melodrama y procuraran servirnoslo como un género dramático de superior calidad popular... sin calidad alguna, por supuesto.

73. Henri-René Lenormand, Les Confessions d'un auteur dramatique, ob. cit., p. 375.

74. Los artículos más interesantes se refieren una vez más a L'Homme et ses fantômes. Luz transcribió un fragmento de la ya vieja traducción aparecida en la Revista de Occidente: "Antología: El amor y la muerte en el teatro", Luz (8-VII-1933), p. 7; y Manuel Bueno distingue como rasgo original del personaje lenormandiano respecto de la tradición el tener una conciencia, en "El Don Juan de Lenormand", ABC (24-VIII-1933), pp. 13-14.

75. Antonio de Obregón, "Un gran dramaturgo europeo: Ayer y hoy de Enrique R. Lenormand", El Sol (22-V-1936), p. 5.

76. Juan G. Olmedilla, "Lenormand, trágico de hoy", Heraldo de Madrid (21-V-1936), p. 13.

77. El crítico más citado fue H. Daniel-Rops, autor de Sur le théâtre de H.-R. Lenormand, Paris, Editions des Cahiers Libres, 1926.

78. Sin embargo, se puede citar La llave en el desván (1951), de Alejandro Casona.

79. De la trilogía Marines, de Simon Gantillon, sólo Maya obtuvo la aprobación de público y crítica, mientras que las otras dos partes, Cyclone (1923) y Départs (1928), pasaron con más pena que gloria, al igual que Bifur (1931), en la que trató de la transmigración de las almas. En cuanto a André Josset, su producción teatral posterior a Elisabeth, la femme sans homme incluye otras piezas históricas, como Les Borgia, famille étrange (1937) o Le Bal des Adieux (1955), que pasaron desapercibidas.

80. Sólo he podido localizar dos artículos anteriores a la época de los estrenos. A finales de 1927, Francisco Marroquín justificaba el éxito ya internacional de la segunda versión de Maya, estrenada en enero de 1927 (la primera no había tenido gran resonancia), por la "fuerza de idealización" que convertía en símbolo de consolación universal una figura de prostituta casi arquetípica, en "Simon Gantillon", ABC (8-XII-1927), p. 11. En cuanto al drama de Josset, el mismo periódico se hizo eco de su buena recepción en París, destacando la agudeza del análisis psicológico de un personaje histórico y cuestionando el acierto de un diálogo anacrónico por su cercanía al lenguaje familiar coetáneo, en Fernando de Igoa, "El Teatro en el extranjero", ABC (16-I-1936), p. 15.

81. Es significativa al respecto la pregunta de Luis Araujo-Costa en su reseña de la obra de Gantillon (La Epoca), que se reduce, por otra parte, a una condena airada de su inmoralidad:

¿Existe [en Maya], como en La prisionera, de Bourdet, una habilidad técnica que, mal empleada y todo, se admira en el aspecto de la construcción teatral?

82. Según El Socialista, "el decorado, de Fernando Mignoni -un solo decorado con cambios de luces- es bellísimo y da toda la sugerencia que requiere la escena". La novedad de la escenografía fue reconocida también por la crítica más reacia a los experimentos:

La presentación ideada por Mignoni es artística y hábil, y para que la obra tuviese algo de moderno se han empleado unos juegos de luces lo suficientemente extravagantes para que la obra pueda ser calificada de vanguardista.

Ya se sabe que por ahora la vanguardia -Bragaglia ha dicho algo de esto- consiste en la luz. (Informaciones).

83. La actriz declaró en una entrevista que el autor le había pedido personalmente que se hiciera cargo de su importación a Madrid o, como reza el titular, "Lola Membrives había prometido a Gantillon entregarle Maya en España... en cuanto se atreviese: Y le cumple esta noche su palabra, en la Zarzuela", Heraldo de Madrid (25-I-1930), p. 7:

Gantillon me dijo, de sobremesa:

- Sé que le gusta a usted mucho Maya... ¿Cómo no la lleva usted a España? Me encantaría que la hiciese una mujer de su temperamento...

- No me atrevo. La encuentro, no obstante su enorme espiritualidad, su profunda poesía, una obra demasiado atrevida de forma y, sobre todo, de ambiente, para el público de España.

- Atrévase... Otras, quizá no; pero usted tiene el deber de osar. Y el derecho...

Prometí a Gantillon entregarle en España en cuanto tuviera ocasión.

84. Me he servido de las recensiones siguientes:

- Floridor, "Maya", ABC (26-I-1930), p. 55.

- Jorge de la Cueva, "Zarzuela: Maya", El Debate (26-I-1930), p. 4.

- Luis Araujo-Costa, "Zarzuela.- Estreno del espectáculo en tres actos, divididos en prólogo, nueve cuadros y epílogo, original de Simon Gantillon, versión castellana de Azorín, Maya", La Epoca (27-I-1930), p. 1.

- Alejandro Miquis, "Semana teatral: Ella o el diablo, La Esfera (22-II-1930), p. 7.

- Juan G. [González] Olmedilla, "La noche del sábado en la Zarzuela: Tras una gran batalla contra una minoría de espectadores, seleccionada a la inversa, se consiguió la representación íntegra de Maya, traducida por Azorín: Plástica de un símbolo", Heraldo de Madrid (27-I-1930), p. 5.

- Antonio Fernández Lepina, "Estreno de Maya en la Zarzuela", El Imparcial (26-I-1930), p. 4.

- José de la Cueva, "Maya se estrenó el sábado en la Zarzuela: La última aventura escénica de Azorín", Informaciones (27-I-1930), p. 6.

- Arturo Mori, "Un estreno de gran aparato: En medio de una gran expectación, entre protestas ruidosas, ovaciones imponentes y al compás de una verdadera batalla campal, se dio a conocer anoche en la Zarzuela la interesante Maya, de Gantillon", El Liberal (26-I-1930), p. 5.

- X., "Espectáculo en tres actos, divididos en un prólogo, nueve cuadros y un epílogo, original de Simon

Gantillon, versión castellana de Azorín", La Libertad (26-I-1930), p. 3.

- José Alsina, "Zarzuela: Maya", La Nación (27-I-1930), p. 17.

- Anselmo, "En la Zarzuela se estrena Maya, entre aplausos y protestas", Nuevo Mundo (5-IV-1930), s.p.

- M. Albar [sic], "Zarzuela, ~ Maya", El Socialista (26-I-1930), p. 5.

- E. Díez-Canedo, "Zarzuela: Maya, espectáculo de Simon Gantillon, versión castellana de Azorín", El Sol (26-I-1930), p. 12.

- M. Fernández Almagro, "El estreno de Maya en la Zarzuela", La Voz (27-I-1930), p. 2.

85. Sampelayo, "Ver, oír y callar: La comedia impura en la que no se cometen impurezas: Los bellos pensamientos de la obra de Gantillon", Heraldo de Madrid (27-I-1930), p. 5.

86. La impresión de monotonía se relaciona directamente con la ausencia de interés argumental, en tanto Maya es una sucesión de cuadros, cada uno de los cuales en una escena de la vida de 'Bella', siempre repetida en un ciclo que excluye todo avance y con ello el desarrollo de una fábula. No hay acción:

En el primer cuadro, vemos a 'Bella' enseñando a una de sus compañeras de profesión cómo hacer punto mientras esperan la llegada de clientes en la habitación de la protagonista, en el corazón del barrio prostibulario de Toulon, cuarto donde transcurrirán todas las escenas de la obra; poco después entran más prostitutas y otros de los habitantes de la zona y conversan de sus cosas hasta que aparecen aquéllos. En el segundo, las compañeras de 'Bella' están recaudando fondos para comprarle una corona mortuoria a la niña de 'Bella', que ha fallecido en su pueblo; ese dinero la madre se lo acabará dando a 'Fifine', una adolescente amiga suya, tras decidir no asistir al funeral de la hija. En el tercero, 'Bella' habla con uno de sus clientes 'L'Interprète', quien le cuenta su deseo obsesivo por una de las pasajeras de su barco, por quien toma finalmente a 'Bella'. En el cuarto, el cliente es un ingenuo marino noruego, nostálgico de su tierra y su familia. En el quinto, un pintor está haciendo un retrato a 'Bella' en compañía del proxeneta de ésta, 'Ernest', el cual está haciendo el servicio militar con el pintor; tras contar a 'Bella' los muchos favores que el compañero de servicio le ha hecho, propone como agradecimiento que se acueste con su 'Bella', quien se enfada al oír el rechazo del escrupuloso artista. En el sexto, otro cliente, carbonero en un mercante, se queja ante 'Bella' y su amiga 'Céleste' de su vida en las calderas del barco, siempre negro por el carbón y sin ver jamás el sol. En el séptimo, 'Fifine' habla a la protagonista sobre sus primeros amores con un chico de su edad, que evocan a la prostituta los suyos, recordados sólo vagamente. En el

octavo, uno de los clientes de 'Bella', contramaestre de un barco, sospecha que es la joven que había amado en su pueblo y que no había podido retener cuando lo abandonaba en busca de una vida más fácil. En el noveno, tres hombres esperan a la prostituta ausente; uno de ellos es un hindú, que identifica a 'Bella' con 'Maya', es decir, la ilusión que adopta la apariencia deseada por cada uno. Un epílogo la presenta haciendo punto, exactamente igual que en el comienzo del primer cuadro.

87. Azorín, "Autocríticas: Maya", ABC (23-I-1930), p. 11.

88. He cotejado Simon Gantillon, "Maya, spectacle en un prologue, neuf tableaux et un épilogue", Masques: Cahiers d'Art Dramatique, 5, s.a. [1927], e id., "Maya, espectáculo en un prólogo, nueve cuadros y un epílogo; traducción de Azorín", La Farsa, IV (15-II-1930), 127.

89. Enrique Díez-Canedo confirmó las sospechas de Manuel Machado (La Libertad) sobre la pérdida de vigor expresivo en el trasiego desde el francés:

Azorín ha traducido el texto con fidelidad, sin supresiones ni arreglos, mas su prosa no siempre da la sensación del original, mejor dicho el color de éste. En ocasiones parece demasiado correcta, se echa de menos un giro popular que sin localizar la acción, esto es, sin buscarle equivalencia en otro ambiente, pusiera en ella una viva ráfaga de evidencia. (El Sol).

90. Como meras muestras de un ocultamiento frecuente en la traducción cito, entre las más escabrosas, el ofrecimiento de 'Bella' por su proxeneta 'Ernest' a su amigo el pintor:

ERNEST - Elle a une belle gueulette, hein? et ces dents? (il lui ouvre la bouche comme un maquignon) Pour la devanture, elle craint pas la pige... (il ouvre le peignoir et prend un sein dans la main: Bella rit bêtement) Quant au linge (il relève les bas du peignoir) fringuée comme dans la haute... (derrière la main) Et tu sais... tu peux y aller de confiance... (p. 600).

Entre las más leves, los pasajes sobre el padre desconocido de la hija muerta de la protagonista y sobre la particular educación sexual de 'Fifine', quien, además, pasa de tener catorce a quince años en una versión que pretende conservarle una aura de inocencia, a saber, respectivamente:

PHONSINE - Et le père?

CELESTE - Le père! A vos numéros...

NOTRE-MERE - Mousse, gabier ou matelot!

PHONSINE - Oui... difficil de connaître la fautif.

CELESTE - Il court, il court, le furet...

NOTRE-MERE - Au départ, on se bouscoule, mais on s'arrache pas le môme à l'arrivée.

CELESTE et PHONSINE - Sûr! (p. 28).

BELLA - Tu es sage?... Tu n'as personne?... tu...
(interrogeant de la tête) Non?...

FIFINE, à mi-voix - Pas encore.

BELLA - Fais voir tes yeux... Oui... T'as de la chance... Quand j'avais ton âge... (geste) pfftt!...
[ésta fue la única réplica traducida]

FIFINE - Je sais quand même des choses...

BELLA - Je m'en doute, à courir nos rues...

FIFINE - Oh! J'en vois assez à la maison...

BELLA - Un bout par-ci, un bout par là... et les petites amies vous aident à deviner le reste...

FIFINE, rectifiant - A peu près... (p. 74).

91. En varios pasajes de la obra se equipara a la prostituta con la burguesa, lo que fue silenciado por Azorín, por ejemplo:

ERNEST - [...] Sans compter que tes femmes du monde, elles peuvent pas t'offrir plus que Bella... Seulement, elles y mettent du chichis autour, parce qu'elles ont le temps pour ça, et qu'elles ont pas besoin pour manger de leur... (p. 58).

Asimismo, en el último cuadro se hizo desaparecer casi todo el texto en el que el hindú identificaba a Bella con una rica depravada. Cito el final:

LE GUITARISTE - [...] Mais alors... pourquoi vient-elle ici?... dans cette rue?... Si elle est riche, elle n'a pas besoin de faire la p...

L'HINDOU - Besoin, non: mais... envie... Elle aime le danger -tu le sais déjà- la brutalité... c'est son mystère...

LE GUITARISTE, un temps - Elle s'appelle Bella, n'est-ce pas? (p. 98).

92. Además de los cambios debidos a timidez al abordar una sexualidad cruda ("Cuando conquiste al gobernador" [p. 22] frente a "quand tu auras couché avec le gouverneur" [p. 20], "yo debí caer sobre ella" [p. 44] frente a "j'aurais dû la violer" [p. 42], etc.), otros parecen simplemente elecciones estilísticas desafortunadas. Compárese el original con el castellano involuntariamente cursi en estos ejemplos:

L'embêtant, c'est que tu pourras guère lui dire... d'où ça te vient... (p. 51).

Lo grave es que no vas a poder decirle a tu hermana quién te ha dado ese obsequio para ella y en qué sitio ha caído en tu poder. (p. 52).

J'y peux rien, bien sûr... Mais ça dégonfle... (p. 63).

No podré hacer nada por ti, seguramente; pero se calmará tu aflicción. (p. 63).

Avec ça une belle gueule, hein? (p. 75)

Y además de todas esas habilidades que luce, ¿es agraciado de rostro? (p. 72).

De quoi a ça l'air... (p. 89).

¿Qué nombre tiene esa acción? (p. 87).

93. Felipe Sassone, "Puntadas sin nudo: Remiendos de literatura teatral", ABC (6-II-1930), pp. 10-11.

94. José Juan Cadenas, "Elisabeth, la mujer sin hombre", ABC (11-IV-1936), p. 41.

95. El deseo de agradar a los espectadores le hizo, por otra parte, no ser muy riguroso en el respeto a la letra del original. El cotejo de éste con su versión hace ver que Cadenas no suavizó apenas sus crudezas, en contra de los testimonios de la crítica del estreno, pero sí que eliminó todo aquello que creyó no era necesario para la comprensión de la obra, bien por repetir conceptos expresados en la misma página, bien por entrar en el texto en tanto que recursos de expresión poética. El traductor eliminó muchos tropos del original, los cuales, sin ser numerosos, ornamentan el coloquialismo del estilo. Como ejemplo mínimo, puede recordarse la desaparición en el texto castellano del siguiente fragmento, en el que 'Elisabeth' alude con un símil a la imposibilidad como reina de ligarse sentimentalmente a ningún súbdito (cito por André Josset, Elisabeth, la femme sans homme, Paris, Fasquelle, 1936):

[...] car si le dompteur s'accouple avec ses loups, ses lions ou ses oiseaux sauvages, de quel poids pèsera son prestige dans l'occasion d'une mutinerie derrière les grilles? Ainsi de moi comme du dompteur! (p. 174).

Cadenas añadió también algún texto de su propia minerva, el más importante de los cuales parece una intervención de 'Antonio Bacon' cuando éste se entera de que su hermano se propone abandonar el campo del conde de Essex, la cual cierra de manera mucho más efectista que en el original el cuadro II

(cito por José Juan Cadenas y André Josset, Elisabeth, la mujer sin hombre, obra dramática en dos partes y cinco cuadros, Madrid, La Farsa, X (27-VI-1936), 458):

ANTONIO.- ¿Pero le vas a abandonar? (Aterrado.) ¿Le harás traición? (p. 34).

96. He localizado las recensiones siguientes:

- A. C., "Lara. Elisabeth, la mujer sin hombre", ABC (12-IV-1936), p. 56.

- A. D. H., "Lara: Elisabeth, la mujer sin hombre", Ahora (13-IV-1936), p. 34.

- Javier Ortiz Tallo, "Lara.- Elisabeth, la mujer sin hombre", de André Josset, versión castellana de José Juan Cadenas", El Debate (12-IV-1936), p. 5.

- Santiago de Castilla, "En Lara: Elisabeta o la mujer sin hombre" [sic], Diario Universal (13-IV-1936), p. 2.

- Luis Araujo-Costa, "Lara.- Elisabeth, la mujer sin hombre", de André Josset, versión castellana de José Juan Cadenas", La Epoca (13-IV-1936), p. 3.

- C. S., "Lara.- Elisabeth, la mujer sin hombre", Heraldo de Madrid (12-IV-1936), pp. 3-4.

- José de la Cueva, "Lara: Elisabeth, la mujer sin hombre", Informaciones (13-IV-1936), p. 7.

- A. [Arturo] M. [Mori], "Lara.- Elisabeth, la mujer sin hombre" (12-IV-1936), p. 8.

- José Ojeda, "Lara: Elisabeth, la mujer sin hombre", original de André Josset. Versión española de José Juan Cadenas", la Libertad (12-IV-1936), p. 5.

- A., "Lara: Elisabeth, la mujer sin hombre", de André Josset; traducida por José Juan Cadenas", El Socialista (12-IV-1936), p. 4.

- J. Romero López, "Lara: Elisabeth, la mujer sin hombre", de André Josset, vertida al castellano por José Juan Cadenas", El Sol (12-IV-1936), p. 6.

- E. [Enrique] D.-C. [Díez-Canedo], "En Lara: Elisabeth, la mujer sin hombre", de André Josset, versión de J. J. Cadenas", La Voz (13-IV-1936), p. 2.

- "Lara: Elisabeth, la mujer sin hombre", Ya (12-IV-1936), p. 7.

97. Tal vez esta afirmación quede más clara tras la narración del argumento:

La reina 'Elisabeth' y su favorito el conde de 'Essex' mantienen una apasionada relación amorosa que es doblemente frustrante para el hombre. Por una parte, la reina se niega repetidas veces a llegar sexualmente a mayores con él y, por otra, no le hace ningún caso en cuestiones políticas, pese a la destreza militar del conde y la popularidad que sus numerosas expediciones le han reportado entre el pueblo. Así, aunque cada victoria le supone personalmente un ascenso en la

jerarquía de la Corte, 'Essex' no consigue hacer valer los méritos de su protegido 'Francis Bacon' hasta que el astuto filósofo decide cambiar de bando, tras lo cual su suerte mejora rápidamente. Entre tanto, 'Essex', cada vez más abandonado en la Corte por sus comportamientos poco meditados, continúa su tormentosa relación con 'Elizabeth', quien le reprocha sus amoríos con damas de palacio, a lo que 'Essex' responde invocando el derecho de sus sentidos, que la reina se niega a satisfacer. Finalmente, el amante consigue arrancar a 'Elizabeth' la promesa de que accederá a sus deseos una vez regrese de pacificar la Irlanda en rebelión. 'Essex' vuelve inesperadamente a palacio junto con un pequeño ejército para comunicar a la reina que ha cumplido con su compromiso, pero no en la forma deseada por ella de vencimiento absoluto de los rebeldes, sino firmando con ellos una paz que 'Elizabeth' atribuye sobre todo a las ganas del conde de estar a su lado. En efecto, 'Essex' aparece tan embargado de pasión que intenta tomarla por la fuerza; la reina lo rechaza y lo envía fuera de la cámara, a la que entran inmediatamente 'Bacon' y el ministro 'Cecil', quienes denuncian una conspiración de 'Essex' para hacerse con el poder apoyándose en su popularidad. Después de alguna vacilación, la reina se convence de la necesidad de sacrificar al conde para conservar el poder absoluto. 'Essex' es ejecutado. Años después, vemos a 'Elizabeth' como una anciana desequilibrada y perversa, que obliga a 'Mary Howard', antigua amante de 'Essex' a describirle con todo detalle sus encuentros sexuales con el conde, tras lo cual da la razón a la asustada joven de su rechazo físico de los hombres. Esa razón no es la de su consagración exclusiva al bien del reino, sino su repulsión por haber sido violada de niña, un sentimiento que no había podido superar ni siquiera por el amor de 'Essex', a quien imagina aún a su lado.

98. Fernando Laviada, "El Teatro Dramático Nacional y el Teatro Nacional de Ensayos", en El teatro en España. Necesidad de la creación de los Teatros Dramático Nacional y de Ensayos. Conferencias, Madrid, Lecturas Breves, 1935, pp. 27-41. La conferencia tuvo lugar el 25 de marzo de 1933, en la Casa de los Gatos.

99. Cocteau se consideró sobre todo un poeta, siendo sus otras actividades artísticas meros calificativos de ese arte para él esencial. Así, él mismo clasificó toda su producción dramática en el apartado "poésie de théâtre".

100. La reinterpretación de los mitos clásicos fue una de las manifestaciones principales de lo que se pueden llamar las vanguardias neoclásicas, comprendiendo en dicha modalidad las obras que pretendieron renovar el teatro del siglo XX con la recuperación adaptada a las preocupaciones y la libertad

técnica del día de los grandes modelos del teatro antiguo. Entre los ejemplos que se podrían citar están farsas molierescas como Knock, de Romain, o Le Cocu magnifique, de Crommelynck, y los dramas de concepción cercana a la tragedia clásica de un Paul Raynal o de un Henry de Montherlant, además de las mencionadas reescrituras mitológicas de los autores franceses mencionados o de italianos como Ercole Luigi Morselli.

101. José Alsina, "Orfeo en el siglo XX", ABC (27-X-1926), pp. 11-12.

102. Juan Cocteau, "Orfeo: Tragedia escrita en francés, en un acto y un intervalo", Revista de Occidente, XV (febrero y marzo, 1927), 44 y 45, pp. 171-199 y 347-378, cuya fidelidad estricta a la letra y el espíritu del original he comprobado cotejándola con idem, Orphée: The Play and the Film, edited with an introduction and selection of film-stills by E. Freeman, London, Bristol Classical Press, 1992, pp. 1-43.

103. Juan Cocteau, "La voz humana: Pieza en un acto", Revista de Occidente, XXVIII (mayo, 1930), 83, pp. 228-249.

104. C. B. [Corpus Barga], "Orfeo: Aviso del traductor", Revista de Occidente, XV (febrero, 1927), 44, pp. 171-172.

105. Proporciona una información muy valiosa sobre "El Caracol" el ensayo de Juan Aguilera Sastre, "El teatro experimental como alternativa (1920-1929)", Cuadernos de El Público (diciembre, 1989), 42, pp. 5-9, especialmente en sus dos páginas finales.

106. C. Rivas Cherif, "Dramaturgos extranjeros contemporáneos: Jean Cocteau", ABC (13-XII-1928), p. 13. El mismo periódico publicó, también en esa fecha, una "autocrítica" de Cocteau que no era otra que la traducción de la carta-dedicatoria de Orphée a Pitoëff (p. 10).

107. Las recensiones utilizadas son:

- L. Calvo, "Orfeo en el Caracol", ABC (25-XII-1928), p. 41.

- Antonio de Obregón, "Teatro: Orfeo, Cocteau", La Gaceta Literaria, II (1-I-1929), 49, p. 3.

- J. [Juan] G. [González] O. [Olmedilla], "Las tardes de la Sala Rex: Poesía y drama de hoy: Estreno de Orfeo, de Cocteau", Heraldo de Madrid (2-XII-1928), p. 5.

- Arturo Mori, "El teatro de arte del Caracol: Estreno de Orfeo, de Cocteau, traducción de Corpus Barga", El Liberal (20-XII-1928), p. 3.

- X., "Sala Rex: Grupo teatral Caracol: Representación de

Orfeo tragedia en un acto de Jean Cocteau, traducida por Corpus Barga", La Libertad (25-XII-1928), p. 2.

- José Alsina, "Sala Rex: El Orfeo de Cocteau", La Nación (20-XII-1928), p. 4.

- Rosa Chacel, "Cocteau-Orfeo", Revista de Occidente, LXVI (diciembre, 1928), pp. 389-392.

- E. Díez-Canedo, "Sala Rex: Orfeo, de Jean Cocteau", El Sol (20-XII-1928).

- M. Fernández Almagro, "Estreno de Orfeo, de Jean Cocteau, en la sala Rex", La Voz (20-XII-1928), p. 2.

108. Los datos básicos del mito fueron modificados para expresar con humor caprichoso el concepto poético del autor:

Orfeo y Eurídice viven en un espacio moderno estilizado y misterioso, en el que destacan sobre todo un gran espejo y un caballo de cartón que sirve a Orfeo como suerte de musa inspiradora. Eurídice está celosa de las atenciones de Orfeo para con su caballo. En una discusión, aquél acusa a Eurídice de estorbar su creatividad y de romper a propósito los cristales de la casa para que venga a repararlos el vidriero 'Heurtebise'; pero será él el que rompa una ventana antes de irse furioso de la casa. Poco después, llega 'Heurtebise' (un ángel, en realidad), quien le trae un terrón de azúcar envenenado para matar al caballo y un sobre de parte de 'Aglaonice', una bacante que es su mejor amiga pese a la rivalidad poética de ésta con Orfeo. Cuando 'Heurtebise' se ha marchado, Eurídice coloca una carta en el sobre y, al cerrarlo, muere a causa del veneno que 'Aglaonice' ha puesto en el adhesivo para matar a Orfeo. Acto seguido, entra a través del espejo la Muerte en forma de una mujer muy bella acompañada de los ángeles 'Azael' y 'Raphael', vestidos éstos de cirujanos. Tras efectuar una serie de rituales, entre otros el de dar al caballo el terrón tóxico, vuelve a atravesar el espejo en dirección contraria, dejándose sus guantes de caucho en casa de Orfeo. Vuelve éste; descubre la muerte de Eurídice, con el consiguiente dolor, hasta que 'Heurtebise', que también ha regresado, le señala los guantes de la Muerte y le revela que podrá llegar al Hades poniéndoselos y viajando a través del espejo. Poco después de hacerlo así, Orfeo vuelve a casa con Eurídice, a la que la Muerte ha permitido permanecer en la tierra mientras Orfeo no la mire. Las discusiones entre ambos se reanudan casi inmediatamente y, en una de ellas, Orfeo la contempla. Eurídice desaparece, sin que Orfeo parezca ahora muy afectado. Le preocupan más las noticias sobre la furia de las bacantes a causa de un poema suyo que ha parecido a sus rivales literarias una burla. Orfeo no huye ante las mujeres que lo amenazan, sino que intenta defender sus ideas desde el balcón, donde le apedrean y luego descuartizan. Tras una escena en que Cocteau se burla de la policía sirviéndose de la cabeza de Orfeo, unas veces presente en el escenario como prueba de convicción y otras desaparecida, la obra se cierra

con la convivencia en paz de Orfeo, Eurídice y 'Heurtebise', que han vuelto a nacer en un paraíso tras olvidar sus existencias anteriores.

109. Cocteau había declarado en su dedicatoria a los Pitoëff que los hijos de estos habían sido los que mejor habían comprendido Orfeo. Díez-Canedo solicitó en su reseña (El Sol) una disposición de espíritu análogamente infantil para poder apreciar la obra y disfrutar con ella. En cuanto a la puesta en escena, el trabajo de Rivas Cherif había demostrado su sintonía con las intenciones ingenuistas del autor, como ya vimos arriba.

110. E. Estévez-Ortega, "Literatura de vanguardia: Jean Cocteau y su Orfeo otra vez", La Esfera (12-I-1929), p. 19.

111. Arturo Mori escribió en su recensión de La voz humana (El Liberal, 31-VII-1930, p. 3) que Cocteau era "un ilustre aficionado al teatro que no escribe más que lo que a él le gusta, pero después de convencerse de que le gusta mucho".

112. La escasa presencia del Cocteau dramaturgo en la prensa y libros de crítica madrileños del período no afectó, sin embargo, a su conocimiento y prestigio entre los vanguardistas españoles, tal como se puede deducir de su resonancia en algunos dramaturgos jóvenes. Entre ellos, Federico García Lorca asumió la misión de liberar la escritura dramática de manera aún más radical que Cocteau en El público, obra que sigue a Orfeo en algunos pasajes. Entre las numerosas contribuciones bibliográficas que se pueden recordar al respecto, citaré por su claridad la "Introducción" de Federico García Lorca, El público, ed. de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 1991, especialmente las páginas 87-92.

113. El cotejo de la traducción de Jarnés de La voz humana publicada en la Revista de Occidente, ob. cit., pp. 228-249, y del texto francés, que he consultado en la edición bilingüe de Jean Cocteau, The Human Voice, translated by Carl Wildman, London, Vision Pres Ltd., 1951, pp. 49-87, revela que Jarnés respetó absolutamente el original, sin introducir supresiones o cambios de su cosecha.

114. Me he servido de las siguientes recensiones:

- "En el Alkazar: La voz humana", ABC (31-VII-1930), p. 35.

- O., "Alkazar: La voz humana", El Debate (31-VII-1930), p. 4.

- Carlos Fernández Cuenca, "Alkazar.- Estreno de la pieza en un acto, de Jean Cocteau, traducida por Benjamín Jarnés titulada La voz humana", La Epoca (31-VII-1930), p. 1.

- J. [Juan] G. [González] O. [Olmedilla], "Anoche en el Alkázar: La voz humana, de Jean Cocteau, interpretada por María Teresa Montoya", Heraldo de Madrid (31-VII-1930), p. 5.

- "Novedades teatrales: Alkázar", El Imparcial (31-VII-1930), p. 4.

- José de la Cueva, "Alkázar: La voz humana", Informaciones (31-VII-1930), p. 4.

- Arturo Mori, "Alkázar.- Estreno de La voz humana, de Cocteau", El Liberal (31-VII-1930), p. 3.

- [José Alsina], "Alkázar: La voz humana", La Nación (31-VII-1930), p. 12.

- E. Díez-Canedo, "Alkázar: La voz humana, de Jean Cocteau, traducción de Benjamín Jarnés", El Sol (31-VII-1930), p. 3.

- "Información teatral", La Voz (31-VII-1930), p. 2.

115. E. Díez-Canedo, "Un monólogo de Cocteau, en el Alkázar", El Sol (24-VII-1930), p. 6.

116. Juan C. Aramburu había comentado en "Parisinas: La trayectoria de Cocteau" (La Voz [3-III-1930], p. 1) que el estreno de La Voix humaine en una escena oficial sólo significaba que Cocteau podía escribir a la manera tradicional si quería y que, por tanto, su teatro vanguardista era consecuencia de su inquietud, no de una incapacidad.

117. La Voix humaine había sido estrenada por Berthe Bovy en la Comédie Française por estas razones del autor (cito por Juan Cocteau, La voz humana, ob. cit. p. 230):

[...] Como el bulevar ya ha dado entrada al cinema y las escenas de vanguardia han ocupado poco a poco las posiciones del bulevar, sólo un marco oficial, marco dorado, era capaz de subrayar una obra cuya novedad no salta a los ojos.

118. La pieza es mera conversación presentada en forma de monodílogo y no consta de un argumento como tal. De las palabras dichas por teléfono deducimos que la mujer que habla ha sido abandonada por su amante, que se ha acogido a un acuerdo previo entre ambos de que aceptarían con normalidad el abandono del otro por cualquiera de ellos, cuando uno lo deseara. La mujer finge haberse resignado. Confiesa que ha intentado suicidarse tras haber roto él la relación y que ha vivido pendiente de una llamada suya, que aprovecha para intentar retenerlo. Al fracasar, se enrolla el hilo del teléfono en torno al cuello mientras que están hablando y, cuando se da cuenta de que el abandono es definitivo, se sugiere que se ha ahogado con el hilo mientras repite "je t'aime".

119. También existe una escena bastante parecida a la desarrollada en la pieza cocteliana en el acto segundo de L'Enfant de l'amour, de Henry Bataille.

120. "Sería un error creer que el autor busca la solución de algún problema psicológico. Sólo se trata de resolver problemas de orden teatral", en Juan Cocteau, La voz humana, ob. cit., p. 229. Es evidente que en este caso tampoco se puede aducir la eximente de ignorancia, pues los cronistas pudieron leer estas palabras del prefacio a la pieza en la traducción de Benjamín Jarnés.

121. La voz humana fue retomada el 2 de julio de 1934, en el Ateneo, con escenografía de Manuel Fontanals, por el "Teatro de Arte" dirigido por Enrique Almarza.

122. Así lo afirma Georges Versini en Le Théâtre français depuis 1900, Paris, P.U.F., 1985, p. 47:

La première représentation de Siegfried, le 3 mai 1928, à la Comédie des Champs-Élysées, marque une date dans l'histoire du théâtre de l'entre-deux-guerres. Le succès éclatant de cette soirée fut à l'origine d'un véritable renouvellement de la scène française, qui s'ouvrait plus largement à la littérature et à la poésie.

Aunque no se comparta enteramente lo escrito en la segunda parte de la cita (¿dónde quedan los estrenos también éclatants de Le Cocu magnifique [1921], de Fernand Crommelynck, y de Knock [1923], de Jules Romains?), no cabe duda de la trascendencia de la revelación de un dramaturgo que es considerado actualmente el más importante entre los franceses de la primera mitad del siglo XX, junto con Paul Claudel.

123. El proceso de adaptación desde la narración a la obra teatral está resumido en la "Introduction" de Jacques Body a Jean Giraudoux, Siegfried et le Limousin (roman) suivi de Siegfried (pièce en quatre actes), Paris, Le Livre de Poche, 1991, pp. 5-19. El mismo investigador demostró una erudición sobresaliente al narrar la historia del estreno en la edición dirigida por él, con sus antecedentes, en Jean Giraudoux, Théâtre complet, préface de Jean-Pierre Giraudoux, Paris, Gallimard ("La Pléiade"), 1987, pp. 1147-1158.

124. Giraudoux declaró en Fin de Siegfried (1934) (en Jean Giraudoux, Théâtre complet, ob. cit., p. 93):

L'auteur [...] n'a jamais compris l'architecture dramatique que comme la soeur aînée de l'architecture musicale.

125. El dramaturgo afirmó en su pieza programática de 1937 L'Impromptu de Paris (Jean Giraudoux, Théâtre complet, ob. cit. p. 708) que "le théâtre n'est pas un théorème, mais un spectacle, pas une leçon, mais un filtre".

126. Se pueden observar reminiscencias más o menos difusas de la escritura dramática de Giraudoux en obras como El viaje del joven Tobías (1938), de Gonzalo Torrente Ballester, o La tejedora de sueños (1952), de Antonio Buero Vallejo. También se podría recordar la producción de Alejandro Casona, a quien se le ha llamado alguna vez "el Giraudoux español", aunque Casona suele carecer de la ironía y de la emoción intelectual del autor de Siegfried.

127. Corpus Barga, "Estrenos de París: Una comedia de frontera", El Sol (10-V-1928), p. 8.

128. Corpus Barga, "Estrenos de París: Las fronteras de una comedia", El Sol (24-IV-1928), p. 5.

129. Monitor, "El gran teatro del mundo: Inteligencia, instinto", ABC (6-VI-1929), pp. 10-11.

130. Recordemos que Giraudoux comparaba la estructura dramática a la musical y que decía en L'Impromptu de Paris (Jean Giraudoux, Théâtre complet, ob. cit., p. 708) que "ceux qui veulent comprendre au théâtre sont ceux qui ne comprennent pas le théâtre".

131. Jean Giraudoux, Siegfried, pieza en cuatro actos, versión de Enrique Díez-Canedo, Madrid, España, 1930.

132. M. Fernández Almagro, "Información teatral: El Siegfried de Juan Giraudoux", La Voz (10-IV-1930), p. 2. Esta fecha nos proporciona el término ante quem hubo de salir a la luz la traducción de Enrique Díez-Canedo.

133. Juan Giraudoux, "Anfitrión 38", XXVIII y XXIX (junio, julio y agosto, 1930), 79, 80 y 81, pp. 300-338, 37-88 y 216-255.

134. E. Díez-Canedo, "Autocrítica: Siegfried", ABC (6-XI-1930), p. 11, y "Ante el estreno de Siegfried", El Sol (7-XI-1930), p. 8. La escasa actividad propagandística de Díez-Canedo, que vemos reducida prácticamente a lo indispensable, se explica por su pudor de crítico teatral ante las tablas, según puede deducirse de un pasaje del segundo de los artículos citados:

Yo lo traduje al castellano para la colección dramática de la Editorial España, sin pensar en la

posibilidad de su representación. El hecho de que ahora se represente no significa que yo piense consagrar en adelante al teatro actividad distinta de la que he venido dedicándole hasta ahora. Una traducción es obra esencialmente de crítica.

135. El argumento de Siegfried puede resumirse así:

'Siegfried' es el nombre que la enfermera alemana 'Eva' ha puesto a un herido de guerra que ella había cuidado y enseñado cómo ser alemán, desde la lengua hasta la cultura, pues el que sería 'Siegfried' había perdido la memoria hasta de su propio nombre. El nuevo 'Siegfried' se identifica tanto con Alemania que se convertirá en legislador, en el personaje más influyente en la fundación de un sistema político superador de la crisis de la derrota en la guerra. A sus proyectos de racionalización de la vida alemana se opone el 'Barón von Zelten', un representante de la Alemania soñadora y poética, romántica, el cual organiza una revolución tan quimérica como sus ideales. Antes de intentarla, se propone anular a 'Siegfried' haciéndole conocer su verdadera identidad. 'Siegfried' no es otro que 'Jacques Forestier', un escritor parisino, a cuya antigua amante, 'Geneviève', 'Zelten' hace venir a Gotha, la ciudad donde el barón y 'Siegfried' viven, acompañada de su amigo 'Robineau'. Para evitar sospechas de 'Eva' y, sobre todo, para ahorrarle a 'Siegfried' una impresión fuerte, 'Geneviève' se hace pasar por una institutriz de Québec que le dará clases. Al encontrarse ambos, ella lo reconoce inmediatamente a pesar de su apariencia alemana, mientras que él no la recuerda, ni siquiera cuando confiesa que es francesa y le habla de Forestier, aunque se siente atraído misteriosamente por lo que 'Geneviève' representa. Poco después, 'Zelten' pone en marcha su revolución, que no tarda en fracasar. Ya hecho prisionero, solicita hablar con 'Siegfried'. Este acepta, pese al ruego de 'Eva' de que no lo haga. 'Zelten' sólo le dice que no es alemán. 'Siegfried' interroga a 'Eva' y después a 'Geneviève', la cual le revela por fin quién es verdaderamente. Ambas mujeres pugnan por hacerle elegir entre su identidad alemana y la francesa, una recordándole hasta dónde había llegado en su patria de adopción y la otra evocando el enraizamiento del sentimiento de nacionalidad no en los hombres sino en la percepción de la naturaleza natal, desde el perro que lo espera hasta los árboles de su calle. 'Siegfried' abandona todo y se dirige a Francia. En la frontera se encuentra con 'Geneviève', que había partido antes de conocer su decisión. Allí, tras acordar 'Siegfried' con unos generales que se le habían adelantado para convencerle de que regresara a Alemania el que se hiciese creer que había muerto, recupera su pasado de boca de 'Geneviève', un pasado que ya no tiene importancia, ya que se aman únicamente por lo vivido juntos durante aquellos tres últimos días. La obra se cierra con estas

palabras de 'Geneviève', que se había negado hasta entonces a pronunciar el nombre alemán de 'Jacques': "Siegfried, je t'aime!".

136. La alusión a la pieza hoy olvidada de Rostand hijo no se debe a sus méritos sino al hecho de haber sido uno de los pocos dramas de postguerra estrenados en Madrid, concretamente el 22 de septiembre de 1933, en el teatro de la Zarzuela, por la "Cía. Anita Adamuz". La crítica acogió favorablemente el fondo pacifista de la obra, pero recusó su insistencia en poner en boca de los personajes discursos antibélicos de una evidencia pedestre y su continuo recurso a los efectos melodramáticos. El recuerdo de Siegfried, de Giraudoux, fue evocado en detrimento de L'Homme que j'ai tué. Melchor Fernández Almagro escribió lo siguiente en su reseña, titulada "Zarzuela: Estreno de la comedia dramática en tres actos y un prólogo, de Mauricio Rostand, El hombre que yo maté (Remordimiento)" (La Voz [23-IX-1933], p. 8):

En Giraudoux, el tema de un antagonismo político, y si se quiere racial, se eleva a planos de poesía y de pensamiento que ni siquiera se propone como ideal el autor de El hombre que yo maté. Mauricio Rostand renuncia de antemano a todo mecanismo que no sea el de un melodrama mondo y lirondo. Efectismo y artificio: el que quiera llorar, que llore. [...] ¿quién duda de que la guerra es un mal? Viendo y oyendo el alegato de Mauricio Rostand, uno se ratifica en su convencimiento de que, indudablemente, la guerra acarrea las peores consecuencias. Entre otras, un teatro fácil y pobre, de argumentación convencional.

137. Las recensiones utilizadas han sido las siguientes:

- L. [Luis] C. [Calvo], "En Fontalba: Siegfried", ABC (9-XI-1930), p. 56.
- Jorge de la Cueva, "Fontalba: Siegfried", El Debate (9-XI-1930), p. 4.
- Alejandro Miquis, "En Fontalba: Siegfried", Diario Universal (10-XI-1930), p. 1.
- Carlos Fernández Cuenca, "Fontalba.- Estreno de la comedia en cuatro actos y en prosa, de Jean Giraudoux, versión de Enrique Díez-Canedo, titulada Siegfried", La Epoca (10-XI-1930), p. 1.
- Alejandro Miquis, "Semana teatral: Los andrajos de la púrpura y Siegfried", La Esfera (15-XI-1930), p. 7.
- J. [Juan] G. [González] O. [Olmedilla], "El sábado en el Fontalba: Siegfried, de Giraudoux, traducido por Díez-Canedo, obtiene un succès d'estime más considerable que un gran éxito de público", Heraldo de Madrid (10-XI-1930), p. 5.
- Antonio Fernández Lepina, "Fontalba: Siegfried", El Imparcial (9-XI-1930), p. 4.

- José de la Cueva, "En Fontalba: Siegfried", Informaciones (10-XI-1930), p. 4.
- Arturo Mori, "Fontalba: Siegfried, de Giraudoux", El Liberal (9-XI-1930), p. 3.
- M. [Manuel] M. [Machado], "Fontalba: Siegfried, comedia en cuatro actos de Jean Giraudoux; versión de Enrique Díez-Canedo", La Libertad (9-XI-1930), p. 6.
- José Alsina, "Fontalba: Siegfried", La Nación (10-XI-1930), p. 13.
- X., "Fontalba: Siegfried, drama de J. Giraudoux, versión castellana de E. Díez-Canedo", El Sol (9-XI-1930), p. 8.
- M. Fernández Almagro, "Estreno de Siegfried en Fontalba", La Voz (10-XI-1930), p. 2.

138. La traducción de Díez-Canedo (cito por la edición representada: Jean Giraudoux, "Siegfried, pieza en cuatro actos, versión de Enrique Díez-Canedo", La Farsa, IV [30-XI-1930], 167) intenta reproducir en lo posible la brillantez estilística de Siegfried, tarea cuya dificultad explicará el fracaso relativo del traductor. Su prosa parece más lenta, prosaica, que la del original. Sin embargo, puede preciarse de una fidelidad de poco uso en su tiempo, en el campo teatral, con la salvedad de que Díez-Canedo suprimió dos réplicas de la escena V del acto III ("GENEVIEVE: Je salue de confiance l'hymne du pays de la musique... Car je compte aussi faire de la musique ici, devenir comme chacun de vous musicien, musicienne... Cela s'apprend? // SIEGFRIED: J'ai dû bénéficier d'un forfait général. Pour cela aussi, j'ai mis six mois..."), en Jean Giraudoux, Siegfried et le Limousin suívi de Siegfried, ob. cit., p. 356) y transfirió al final de la escena original el diálogo que sigue inmediatamente hasta "GENEVIEVE: Mon cher ami!" (id., p. 357). Esos cambios no están justificados por ningún estado de la complicada historia del texto francés, según la edición crítica consultada (Jean Giraudoux, Théâtre complet, ob. cit., pp. 1158-1270).

139. He aquí la lista de las reseñas utilizadas:

- C., "En el Alkazar: Amphitryon 38", ABC (3-XI-1930), p. 43.
- Jorge de la Cueva, "Alkazar: Amphitryon 38", El Debate (4-XI-1931), p. 4.
- Luis Araujo-Costa, "Alkazar: Compañía francesa de madame Piérat. Representación de la comedia en tres actos de Jean Giraudoux Amphitryon 38", La Epoca (3-XI-1931), p. 1.
- J. [Juan] G. [González] O. [Olmedilla], "Franceses en el Alkazar: La rafale y Amphitryon 38", Heraldo de Madrid (3-XI-1931), p. 5.
- Bernardo G. de Candamo, "Alkazar: Tournée de madame Pierat", El Imparcial (3-XI-1931), p. 4.

- J. [José] de la C. [Cueva], "En el Alkázar: Dos funciones de teatro francés", Informaciones (3-XI-1931), p. 2.
- A. [Arturo] M. [Mori], "Alkázar: La compañía francesa de Marie Thérèse Pierat, La rafale y Anfitrión 38", El Liberal (3-XI-1931), p. 9.
- M. [Manuel] M. [Machado], "Alkázar: Compañía francesa de Marie Thérèse Piérat.- La rafale, de H. Bernstein; Amphitryon 38, de Jean Giraudoux", La Libertad (3-XI-1931), p. 4.
- Antonio Espina, "Alkázar: Amphitryon 38", Luz (3-XI-1931), p. 5.
- R., "Alkázar: Amphitryon 38", La Nación (3-XI-1931), p. 11.
- E. [Enrique] D.-C. [Díez-Canedo], "Amphitryon 38, de Jean Giraudoux", El Sol (3-XI-1931), p. 12.
- M. Fernández Almagro, "Ayer tarde se estrenó en el teatro Alkázar Amphitryon 38", La Voz (3-XI-1931), p. 3.

140. Jacques Robichez describe así el vestuario del estreno de 1929, en Jean Giraudoux, Théâtre complet, ob. cit., pp. 1276-1277:

"Robes capiteuses, à demi transparentes, vêtements de velours et de satin, l'Antiquité n'y est que très allusivement suggérée. L'ensemble, beaucoup plus parisien que grec, mêle sensualité, luxe et fantaisie dans l'atmosphère d'une soirée costumée, ou demi-costumée, de 1929."

141. Véanse algunas de las calificaciones de las reseñas: "En el teatro moderno [...] no hay nada comparable" (ABC), "joya teatral y literaria del más alto precio" (La Epoca), "pieza maestra del teatro contemporáneo" (Heraldo de Madrid), "una de las joyas más preciosas del teatro actual", etc.

142. Giraudoux siguió los datos fundamentales de la fábula griega, a la que añadió sucesos que la matizaban de acuerdo con la visión humanística del autor:

Júpiter ('Jupiter'), acompañado de Mercurio ('Mercure'), se dirige a casa de Anfitrión ('Amphitryon') con la intención de engendrar con la esposa de éste, Alcmena ('Alcmène'), a Hércules. Como ella es incapaz de ser infiel a su marido incluso si es con un dios, los inmortales deciden enviar a Anfitrión a una guerra benigna (no habrá muertos y los heridos, lo serán en el brazo izquierdo, salvo los zurdos), circunstancia que aprovechará Júpiter para hacerse pasar por el marido, que habría dejado el campo de batalla para visitar a su esposa. Así lo hace, y antes de acabar la noche, en lugar de revelar su carácter divino, decide abandonar el lecho conyugal aún como Anfitrión, a la vista de que Alcmena venera a los dioses, pero aprecia sobre todo lo humano, con todos sus

límites y paradójicas grandezas. Sin embargo, la vanidad divina no ha de sufrir: Mercurio anuncia que Júpiter honrará a Alcmena esa noche con una visita de la que nacerá un héroe. La ciudad celebra tal honor, que Alcmena teme y quiere evitar. Para ello, convence a 'Leda' ('Léda') de que se haga pasar por ella cuando el dios se presente bajo la apariencia de Anfitrión, la única forma que podría seducir a la esposa. Cuando, al amanecer, se presenta el verdadero Anfitrión, Alcmena le encamina a la estancia donde éste hará el amor a Leda sin saberlo. Al día siguiente, ya finalizada la guerra, Anfitrión y Alcmena piensan cómo podrán convencer a Júpiter de que respete su matrimonio, que creen aún immaculado pese a ciertas dudas de Alcmena sobre las visitas de la noche anterior. Una vez aparecido Júpiter como dios, Anfitrión se declara dialécticamente perdedor cuando el inmortal le hace ver que, si le debe todo a Júpiter, en ese todo se incluye Alcmena. Entonces acude ésta y consigue convencer al dios de que acepte únicamente su amistad. Júpiter accede, con la condición de que marido y mujer engendren un hijo inmediatamente y que oficialmente afirmen que la unión entre dios y mortal se ha consumado. El olvido otorgado a Alcmena y Anfitrión en lugar de la inmortalidad que no desean permitirá que lo ocurrido verdaderamente permanezca desconocido para ellos.

143. Manuel Bueno, "El teatro literario: Judith", ABC (24-XII-1931), pp. 13-15.

144. A título de curiosidad diré que una breve nota sobre el estreno de Intermezzo apareció en dos publicaciones distintas, en ABC (9-III-1933, p. 15) y en Sparta (11-III-1933, p. 8). En ella el comentarista anónimo parece fiar su opinión a la apariencia del título antes que a un examen de la pieza, mucho más trascendente -además de poco italianizante- de lo que se deduce de sus palabras:

Intermezzo es comedia a la manera del antiguo teatro italiano, aunque transportada al mundo moderno con sus mismos tipos tradicionales. Es a la vez idílica, satírica y feérica [sic], muy movida, un poco embarullada, con todos los caracteres de la farsa. Su título de Intermezzo dice bien a la obra su modo intrascendente y ligero.

145. Benjamín Jarnés, "Las fieras de Carine", Revista de Occidente, XXIX (julio, 1930), 80, pp. 115-117.

146. Paul Colin, "Letras belgas", La Pluma (junio, 1921), 13, pp. 367-370.

147. Enrique Díez-Canedo, "Teatro nuevo", Indice (julio, 1921), 1, p. 12.

148. "El cornudo magnífico por Fernand Crommelynck", España, VIII (30-IX-1922), 337, pp. 10-11.

149. Fernando Crommelynck, El estupendo cornudo, farsa en tres actos, traducción de Augusto D'Halmar y Antonio Espina, Madrid, Revista de Occidente, 1925.

150. Se ha defendido la influencia de Crommelynck en la propia creación dramática de los escritores jóvenes del tiempo, en el teatro de la primera época de Aub, según Ignacio Soldevila-Durante, "Max Aub, dramaturgo", Segismundo, X (1974), 19-20, pp. 139-192, y, más concretamente, de Le Cocu magnifique en Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, de Federico García Lorca, según Carlos Feal-Deibe, "Crommelynck y Lorca: Variaciones sobre un mismo tema", Revue de Littérature Comparée, XLIV (1970), pp. 403-409.

151. Luis Araquistáin, La batalla teatral, Madrid, C.I.A.P.-Mundo Latino, 1930.

152. El comportamiento del protagonista rompe con todas las expectativas comunes en la época respecto de la fidelidad matrimonial:

El joven escribano de un pueblo de Flandes, 'Bruno', está tan enamorado de su esposa, la hermosa e ingenua 'Stella', que no duda en pregonar sus encantos a los cuatro vientos, incluida su mostración a los curiosos, a pesar de que ella, que lo ama sinceramente y por eso le obedece, se resiste. Cuando llega el marino 'Pétrus', primo de 'Stella', 'Bruno' insiste en enseñarle el seno perfecto de su mujer. Inesperadamente, una mirada de deseo del primo despierta el demonio de los celos. Comienza a dudar de la fidelidad de 'Stella' de forma hasta tal punto obsesionante que, tras vigilarla estrechamente y no descubrir nada, la obliga a acostarse con todos los mozos del pueblo, empezando por 'Pétrus', convencido de que su verdadero amor no acudirá también a aprovecharse. Como la estratagema no le da resultado, ronda a 'Stella' cubierto con una máscara. Ella se enamora de él porque se comporta de manera opuesta a la brutalidad de los demás jóvenes. 'Bruno' se pone los cuernos a sí mismo, aunque le queda la duda sobre si ha sido reconocido Poco después, las mujeres del pueblo arrojan a 'Stella' al río por seductora, de donde la salva el 'Boyero' ('Le Bouvier'), el único que la ama y se ha negado a acostarse con ella cuando se la ofrecía 'Bruno'. El 'Boyero' le propone que abandone al marido, a lo que ella se niega. 'Bruno' los sorprende en ese momento y, al enterarse de que su mujer ha rechazado al pretendiente, cree que él es el amante buscado. Cuando se dispone a disparar sobre el 'Boyero', 'Stella' se echa en sus brazos y acepta irse con él, con la condición de que podrá

serle fiel. 'Bruno' se calma entonces y, persistiendo en su manía y su búsqueda, exclama:

Ah! non, non, pas si sot!... C'est encore un de ses tours! Tu ne m'y prendras plus!

153. Las recensiones empleadas han sido:

- Floridor, "Cervantes: El estupendo cornudo", ABC (15-I-1933), p. 51.
- "Estreno de El cornudo estupendo (Le Cocu magnifique) en el teatro Cervantes", Ahora (16-I-1933), p. 35.
- J. [Jorge] de la C. [Cueva], "Cervantes: El estupendo cornudo", El Debate (15-I-1933), p. 6.
- Alejandro Miquis, "En Cervantes: El estupendo cornudo", Diario Universal (16-I-1933), p. 4.
- Carlos Fernández Cuenca, "Cervantes: Estreno de la farsa en tres actos de Fernand Crommelynck, traducción de Augusto D'Halmar y Antonio Espina, titulada El estupendo cornudo", La Epoca (16-I-1933), p. 4.
- J. [Juan] G. [González] O. [Olmedilla], "El estupendo cornudo y la comprensión de nuestro público", Heraldo de Madrid (15-I-1933), p. 5.
- B. [Bernardo] G. de C. [Candamo], "Cervantes: El estupendo cornudo", El Imparcial (15-I-1933), p. 6.
- José de la Cueva, "En Cervantes: El estupendo cornudo", Informaciones (16-I-1933), p. 2.
- A. [Arturo] M. [Mori], "Cervantes: El estupendo cornudo, farsa de Crommelynck, traducida por Augusto D'Halmar y Antonio Espina", El Liberal (15-I-1933), p. 2.
- M. [Manuel] M. [Machado], "Cervantes: El estupendo cornudo, farsa en tres actos, de Fernando Crommelynck, traducción de Augusto D'Halmar y Antonio Espina", La Libertad (15-I-1933), p. 2.
- Abraham Polanco, "El estupendo cornudo (Le Cocu magnifique), de Crommelynck, traducción de Augusto D'Halmar y Antonio Espina", Luz (16-I-1933), p. 7.
- B. [Bernardo] G. de C. [Candamo], "El estupendo cornudo", El Mundo (16-I-1933), p. 4.
- "Cervantes: El estupendo cornudo, farsa de Crommelynck, traducida por los señores D'Halmar y Espina", La Nación (16-I-1933), p. 11.
- Alejandro Miquis, "Semana teatral", Nuevo Mundo (27-I-1933), p. 10.
- B. [Boris] B. [Bureba], "Cervantes, El estupendo cornudo, versión de Le Cocu magnifique, de Crommelynck, por Antonio Espina y Augusto D'Halmar", El Socialista (15-I-1933), p. 2.
- E. Díez-Canedo, "Cervantes: El estupendo cornudo, de F. Crommelynck", El Sol (15-I-1933), p. 12.
- "La semana teatral por Sparta", Sparta (21-I-1933), pp. 6-7.

- F. Lluch Garín: "En torno a un estreno: Teatro muerto", Sparta (28-I-1933), p. 10.

- M. Fernández Almagro, "Estreno de El estupendo cornudo: En Cervantes", La Voz (16-I-1933), p. 3.

154. Juan Aguilera Sastre, "Del teatro comercial a una escuela integral del arte escénico (1929-1936)", Cuadernos de El Público (1989), 42, pp. 21-25.

155. "J'ai voulu refaire Othello de Shakespeare. Il me semblait qu'Othello était trop naïf, qu'il avait besoin d'être excité par Iago, qu'il avait besoin du vol d'un mouchoir remis dans les mains de Cassio pour redevenir un homme jaloux jusqu'au meurtre. Je prétendais que la jalousie était une sorte de maladie qui n'avait besoin d'aucune espèce de ferment extérieur, qu'elle se nourrissait de soi-même et sans engrais. J'ai donc écrit Le Cocu magnifique, qui est en réalité un immense monologue. Car les personnages ne sont que des échos de son tourment intérieur, lequel je voulais montrer au public explicitement et non implicitement", en "Six entretiens de Fernand Crommelynck avec Jacques Philippet", publicados por Jean Moulin, Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme, Bruxelles, Palais des Accadémies, 1978, p. 386.

156. He utilizado Le Cocu magnifique, farce en trois actes, préface de Jean Duvignaud, lecture de Paul Emond, Bruxelles, Labor, 1987, y para el texto español, la edición citada de El estupendo cornudo.

157. La consideración de fidelidad a rajatabla de la versión inspiró alguna opinión chocante, pero reveladora de un cierto complejo de inferioridad del intelectual español coetáneo. Esa idea es la de que los pasajes más atrevidos, alusiones sexuales y exabruptos, son más fuertes en El estupendo cornudo que en el original, a causa de la índole diversa de los idiomas. Según La Epoca, El Imparcial y El Liberal, allí donde la lengua de Rabelais era sutil, el castellano pecaba de crudo o, al menos, reforzaba el vigor expresivo de las frases, como si los críticos estuviesen convencidos del mayor refinamiento a priori de la cultura y educación francesas. El anónimo autor de la recensión de Sparta llegó a negar que un dramaturgo francófono hubiese utilizado palabras de tan grueso calibre en una obra culta, atribuyéndolas enteramente a los traductores:

Hay giros bruscos, de auténtica chulería, que van horriblemente al lenguaje poético y casi siempre elevado de la farsa. Tales son: Ya vas servido y Cornudo, pero no tanto. Estamos seguros de que Crommelynck no escribió así (p. 7).

Para comprobarlo, cotéjese con el original:

Je veux être cocu, mais pas autant! (p. 81).
 ¡Quiero ser cornudo, pero no tanto! (p. 88).

Voilà, Bruno, tu es servi bien et mieux. (p. 82).
 Ya, Bruno, estás servido, bien y mejor (p. 90).

158. Entre ellos puede contarse la simplificación en la versión castellana de algunos juegos de creación lingüística del original. Por ejemplo:

L'HOMME, la contemplant. - Verse tes ciels plein moisque, la Stoilée.

STELLA, caressante. - ...et des glaçons à la si, si malade! (p. 31).

EL HOMBRE (contemplándola). - Vierte tus cielos sobre mí, Estrellada mía.

STELLA (acariciante) ...y tempanitos para la tan, tan enferma. (p. 24).

Además, la experimentación con el idioma, que acerca en esta escena Le Cocu magnifique a las formas más vanguardistas, perdió en la versión castellana su aspecto fonético, lo que puede ilustrar un límite de la aceptación de las audacias experimentales en España:

STELLA, grand cri de joie. - Oh!... le No-oo à m' - à m' - ! (p. 30).

STELLA (gran grito de alegría). ¡Oh!... Bruno mío, mío, mío... (p. 24).

159. El mismo Crommelynck manifestó su disgusto en un breve diálogo que forma parte del artículo de Ricardo Aznar Casanova, "Crónicas belgas: Fernando Crommelynck", La Voz (20-VI-1929), p. 4:

- ¡Oye, tú; el título de mi obra no ha sido bien vertido al español!...

- ¿...?

- Figúrate que en tu idioma se titula El estupendo cornúpeto [sic].

- ¿Y...?

- Que no creo es exacto...

- Bueno -le replicamos-, Magnífico [sic] creemos más aproximado, o admirable, si te parece...

160. Luis Araujo-Costa, "Las conferencias de Henri Ghéon", La Epoca (2-IV-1924), p. 1.

161. E. Estévez-Ortega, "Máscara exótica: Henry Ghéon o el retorno de los misterios", ABC (18-VI-1933), pp. 15-16.

162. El error de atribución procedía de la Leyenda dorada. Ghéon citó textualmente la versión del milagro ahí contenida como introducción argumental de la farsa, en la que efectivamente no se distinguen más que modificaciones de detalle respecto de la tradición, tales como la ambientación anacrónica en España o la caracterización del 'Hijo' como un bobo que abrirá gracias a la intervención del Apóstol su inteligencia a unas verdades más trascendentales que las corrientes. He aquí dicho prólogo, procedente de la edición de La Farce du pendu dépendu publicada en París, Société Littéraire de France, 1920, pp. VII-VIII:

On lit à la page 357 de la Légende dorée (traduction Wyzewa), l'anecdote qui suit:

"Un Allemand qui se rendait avec son fils au tombeau de Saint Jacques (à Compostelle) en l'an 1020, s'arrêta en route dans la ville de Toulouse. L'hôte chez qui ils logeaient enivra le père et cacha dans son sac un vase d'argent. L'hôte les accusa de lui avoir volé un vase, qui, en effet, fut retrouvé dans leur sac. Le magistrat devant qui ils furent conduits les condamna à remettre tout leur bien à l'hôte qu'ils avaient voulu dépouiller et il ordonna, en outre, que l'un des deux eût à être pendu. Après un long conflit où le père voulait mourir pour son fils et le fils pour son père, ce fut le fils qui l'emporta. Il fut pendu, et le père, désolé, poursuivit son pèlerinage. Lorsqu'il revint à Toulouse, trente-six jours après, il courut au gibet où pendait son fils et commença à pousser des cris lamentables. Mais voilà que le fils, lui adressant la parole, lui dit: 'Mon chère père, ne pleure pas, car rien de fâcheux ne m'est arrivé, grâce à l'appui de Saint Jacques qui m'a toujours nourri et soutenu!'. Ce qu'entendant, le père courut vers la ville et la foule détacha de la potence son fils qui se trouva en parfaite santé; et ce fut l'hôte qu'on pendit à sa place."

J'ai pris l'occasion de ce thème, en le modifiant à peine dans le détail, pour écrire un miracle qui fût en même temps une farce et pour tenter de rejoindre, à travers Molière et ses successeurs, la vieille tradition de notre moyen âge, qui savait si bien marier la malice à la foi. Mais le public est-il demeuré assez simple pour s'y plaire encore aujourd'hui?

163. Se ocuparon de Patrón de España las recensiones siguientes:

- Jorge de la Cueva, "María Guerrero.- Patrón de España", El Debate (8-VI-1934), p. 2.

- Juan Chabás, "En el María Guerrero: Última función del teatro Escuela de Arte", Luz (8-VI-1934), p. 6.

- M. Fernández Almagro, "María Guerrero: Quinta y última función del abono del Teatro Escuela de Arte", El Sol (8-VI-1934), p. 7.

- Victorino Tamayo, "Los alumnos del Teatro Escuela de Arte representaron ayer Sor Mariana, de Julio Dantas, y Le pendu dependu (Patrón de España), de Henri Ghéon", La Voz (8-VI-1934), p. 3.

164. La intención paródica es evidente si consideramos que 'Carmen' y 'Escamillo', los nombres del hostelero y su esposa, son los únicos propios de la farsa, siendo denominados los demás personajes genéricamente ('Le Père', 'Le Fils', 'Le Juge' y 'Le Gendarme') a la manera de los misterios alegóricos de la Edad Media.

165. La atribución errónea a la puesta en escena de unas características del texto original informan indirectamente del acierto de aquélla:

En la escenificación se da el caso de que los escenificadores españoles simulen en trajes y detalles la visión defectuosa de un extranjero, no sabemos por qué ni para qué, siempre la propensión a la insinceridad y al tono grotesco exterior, que nada añade a la obra [sic]. (El Debate).

2.2.1.5. Las modalidades del teatro industrial:

Referido a un espectáculo como el teatral puede parecer poco pertinente la apertura de un apartado dedicado especialmente al teatro de éxito. No cabe duda de que, por el hecho mismo de confiar su obra a la representación, el dramaturgo busca que la disfruten el mayor número de espectadores, incluso cuando el placer del espectáculo propuesto reside paradójicamente en la provocación. Este principio general, que no por sabido conviene dejar de repetir, era aún más evidente en una circunstancia histórica en que el teatro era un entretenimiento muy popular, con un funcionamiento propio que fue tenido en cuenta por la mayoría de los autores del tiempo, sin descontar buena parte de los renovadores, como Pirandello. Sin embargo, esto no anula la diferencia entre unas dramaturgias industriales y otras artísticas, una distinción susceptible de numerosas puntualizaciones, pero de cuya existencia eran conscientes los contemporáneos, desde los autores, que ajustaban su producción a unos parámetros que la experiencia indicaba eran del agrado del público, el cual reconocía y aplaudía unas obras que desempeñaban su función lúdica sin apenas interferencias de una problemática estética -al menos, literaria- a resolver en su seno, hasta los críticos, conscientes de que este teatro no debía ser juzgado a partir de unas exigencias de índole

artística que no le correspondían dado su planteamiento meramente funcional.

Como cualquier otro bien de mercado, la finalidad era la de venderlo al mayor número posible de personas, en este caso de espectadores. Las consideraciones de investigación de formas que comunicasen visiones del mundo con intención de personalidad, aun respetando conservadoramente las convenciones vigentes de enfoque temático, construcción o estilo, de modo que la obra gozara de una justificación propia fuera del ámbito de la escena, eran muy secundarias para los dramaturgos industriales, los cuales solían concebir sus piezas en primera y a menudo única instancia en función del éxito, razón última de su existencia.

Por supuesto, el desprecio de la finalidad estética no significa un juicio de valor ni siquiera desde el punto de vista artístico. Es notoria la validez actual del teatro de un Georges Feydeau, autor consagrado con práctica exclusividad a la búsqueda del aplauso, frente a la escasa viabilidad como espectáculo y como lectura en nuestros días de propuestas fuertemente connotadas como estéticas, desde un extremo del boulevard culto de un Henry Bataille hasta los experimentos dramáticos futuristas, dadaístas o surrealistas. Sin embargo, la fortuna histórica de un determinado dramaturgo industrial no altera la realidad de su clasificación, pues ésta depende de la posición adoptada tal como puede deducirse de sus obras

y encontrar una confirmación adicional en su recepción por los que se encontraban en el mismo contexto.

En el caso del teatro a la búsqueda del éxito comercial, planteamiento autorial y reacción del público se implican mutuamente, favoreciendo la tarea clasificatoria. El gusto por diversiones puras, esto es, no contaminadas por el planteamiento de cuestiones problemáticas, incidió poderosamente en la índole digestiva de este tipo de teatro, tal como se solía decir entonces refiriéndose a su carácter no intelectual, mientras que la inercia de la masa del público tendió a determinar el alto grado de convencionalismo formal y temático de las obras industriales, que se presentaron con frecuencia como variantes expresivas de unas estructuras genéricas de evolución lenta y aspiración ideal a la fijación.

El primero de los rasgos aludidos sirve para descartar la abundante dramaturgia burguesa (comedias dramáticas, alta comedia, etc.) que, aun siendo de apariencia fuertemente convencional, se solía plantear en torno a la ilustración y resolución, con frecuencia también convencional, de una cuestión polémica cuyo desarrollo dialéctico el espectador era invitado implícitamente a seguir. El segundo tiende a sustituir el protagonismo del autor creador por el del acervo de elementos dramáticos consagrados por el éxito que el dramaturgo industrial utilizaba con más o menos pericia, desde el virtuosismo de un Feydeau o un Robert de Flers que está en

el secreto de su pervivencia, hasta la torpeza de otros que el público castigaba negándoles el aplauso.

Ese predominio de las estructuras conocidas sobre la iniciativa original se tradujo en la organización de la escena de éxito alrededor de un número limitado de géneros, a veces combinados, más que sobre la base de los dramaturgos. Es indicio significativo al respecto el hecho de que muchos autores industriales cultivaran géneros diversos adaptando su escritura al género y no al revés, de manera que se puede pasar de un vodevil a un melodrama policíaco de autoría común sin que esto se adivine fácilmente a no ser por las indicaciones de la portada, hasta tal punto los autores industriales suelen someter su personalidad a los convencionalismos del género correspondiente, favorecido todo ello por la atención dirigida al proceso de recepción por los espectadores más que al de creación. Por ello, no sólo el éxito de público (a partir de cien representaciones en conjunto) es el criterio que parece más aconsejable para la elección de las piezas a las que prestar más atención, sino que también la organización del estudio de este teatro en conjunto puede resultar más ajustada a su objeto si se hace a partir de sus distintas modalidades genéricas en vez de articularse en torno a los autores. Pese al interés que puede tener el conocimiento de quiénes eran los más famosos en Madrid, los dramaturgos son menos pertinentes a la hora de la

explicación del producto final, sobre todo cuando eran extranjeros¹, aun con la conciencia del problema que plantea la contaminación ocasional de géneros, ante la cual no parece aconsejable ir más allá de unas clasificaciones muy amplias sin el auxilio de un análisis de cada pieza que desequilibraría sin duda un estudio de alcance global como éste.

La cuestión del cruce de géneros, que no suele eliminar el convencionalismo voluntario de las piezas industriales porque dicha combinación se produce entre elementos homogéneos en cuanto a su planteamiento y función, sólo es uno de los fenómenos que señalan la necesidad de matizar unas afirmaciones que proceden de una estilización pedagógica de la realidad. El examen del corpus de las obras representadas en Madrid entre 1918 y 1936 y su recepción revelan ciertamente la existencia de un teatro industrial con sus propias leyes independiente del teatro artístico, pero también que las barreras entre ambos no son netas. Hay una zona intermedia de difícil adscripción a uno u otro.

Aparte de la utilización descontextualizada de motivos de géneros industriales como el vodevil o la comedia sentimental por parte de dramaturgos de vanguardia como Roger Vitrac o Jean Cocteau, algunas de las modalidades del boulevard con elementos renovadores están muy cerca del teatro industrial. Véase el ejemplo de la comedia ligera moderna de un Sacha

Guitry: ¿qué separa a este prolífico hombre de teatro consagrado enteramente a la escena y al éxito de un dramaturgo de trayectoria paralela a la suya como Louis Verneuil? Poco, en apariencia, al menos en cuanto a maneras de abordar el fenómeno dramático, aunque Guitry suele ostentar un cuidado del estilo y un gusto por la experimentación estructural (por ejemplo, en L'Illusioniste o Faisons un rêve) que lo alejan del empleo hábil, pero convencional, por Louis Verneuil de los recursos acreditados del teatro de éxito. Su recepción respectiva por la crítica madrileña puede servir de orientación, en tanto habló de Guitry en términos sobre todo de estética mientras que al otro se le consideró de forma parecida a los autores de vodevil.

Todo esto ayuda a disipar las dudas en este caso, pero la clasificación es más arriesgada cuando nos encontramos con otros autores de comedia sentimental (André Birabeau, Henri Duvernois, etc.), ante los que lo más razonable sea tal vez dejarlos en una especie de tierra de nadie común. Lo mismo puede decirse de otros dramaturgos que cultivaron el vodevil o el melodrama industriales añadiéndoles una dosis de observación costumbrista y satírica propias de la comedia literaria, tales como Tristan Bernard y Robert de Flers, los cuales se identificaron con los mecanismos del teatro industrial, en cuyo seno construyeron su obra y fueron valorados en consecuencia, sin menoscabo del reconocimiento de

su personalidad más marcada que la media de proveedores de éxitos de taquilla.

Una vez hechas las matizaciones correspondientes, cabe hablar del teatro industrial como una realidad escénica bien asentada en el panorama escénico de la mayoría de las grandes ciudades occidentales antes y después de la Gran Guerra. Madrid no era una excepción y, además de la potente producción autóctona, el número de teatros comerciales y la buena respuesta del público, pese a las impresiones de crisis, garantizaron un buen mercado para el teatro industrial extranjero.

El primer lugar entre los escenas foráneas que exportaron sus productos a la madrileña fue la parisina. Pese a la concurrencia del melodrama anglonorteamericano, de la opereta germánica o de la comedia ligera húngara, la capital francesa mantuvo el cetro del teatro de consumo, que había disfrutado sin apenas rivales durante la Belle Epoque. Géneros allí originados como el Grand Guignol y, sobre todo, el vodevil continuaron abriéndose camino entre la masa del público internacional, al tiempo que París difundía líneas nuevas de desarrollo y hacía propios géneros de éxito de otras partes. Así, por ejemplo, el teatro de asunto policíaco de larga tradición en los países anglosajones llegó a veces a Madrid indirectamente, a través de versiones de adaptaciones francesas. Es el caso de Mister Beverley, traducida por

Enrique Thuillier de Monsieur Beverley (1917), adaptación realizada a su vez por Georges Berr y Louis Verneuil de The Barton Mystery, de Walter Hackett, pieza que superó la barrera centenaria tras ser estrenada por la "Cía. del Lara" (Lara, 8-XI-1928), o de La Main mystérieuse, adaptación por Jean Marsèle de una pieza de Fread Amy, que estrenó la "Cía. Adamuz-González" (Reina Victoria, 11-X-1924) con el título de La mano misteriosa.

No es adaptación de obra alguna en inglés la comedia policíaca Souris d'hôtel, de Paul Armont y Marcel Gerbidon, cuya adaptación muy libre² con el título de Rata de hotel por Eduardo Marquina y R. F. de Torres (el duque de Tovar, según El Mundo) fue representada más de un centenar de veces por la "Cía. Emilio Thuillier" tras su estreno en el Rey Alfonso (23-XII-1921). La crítica coetánea³ se dio cuenta de la novedad de la obra en su género por la introducción de los elementos eróticos característicos de la escena industrial de Francia. En vez de la resolución deductiva de un misterio como en el teatro policíaco anglosajón, la trama de Rata de hotel había conservado simplemente los lances policiales como desencadenantes de un movimiento que se comparó al de una película episódica y complicada de argumento⁴ (El Debate, Heraldo de Madrid, El Liberal, La Libertad, El Sol y La Tribuna), cuyo interés se subordinaba, no al descubrimiento de una verdad que se adivinaba fácilmente por la sencillez o

infantilismo de los recursos utilizados (La Correspondencia de España y El Liberal), sino al deseo cumplido de conferir amenidad a una trama sentimental entre folletinesca, por la sucesión de peripecias de aire melodramático (ABC, El Debate, La Epoca, El Imparcial y La Libertad) y vodevillesco (Heraldo de Madrid, El Liberal y la Libertad), e irónica, por el humorismo paradójico que suponía la presentación de los ladrones como si fueran personas decentes (ABC y El Sol).

El conjunto se remataba con el perfume agradable de un sentimentalismo que acababa de ganar a un público ya complacido por el tratamiento finamente humorístico, con un diálogo ingenioso (El Mundo, El Sol y La Tribuna), de la acción convenientemente enredada e interesante. Se había conseguido así una "mezcla modernísima de película, folletón y vaudeville" (La Libertad), es decir, una pieza en que habían fundido eficazmente las atracciones más populares de la dramaturgia anglosajona y francesa.

La hibridez de Rata de hotel se oponía a las convenciones generalizadas del teatro industrial francés no tanto por la fusión de estilos nacionales diversos como por la ruptura de la regla no escrita de homogeneidad genérica. Pese a que melodrama, del que el drama policíaco era un subgénero, y vodevil tenían en común la búsqueda del efecto mediante la extrema complicación del enredo, no era frecuente que coincidieran en la misma obra debido a la tendencia a mantener

disociados lo serio y lo cómico. Los éxitos eran de risa o bien de lágrimas y emoción; no se solían investigar las posibilidades irónicas de una convergencia. La misma Souris d'hôtel original es sobre todo una graciosa comedia sentimental con poco o nada de triste o serio, rasgos que en Rata de hotel han de atribuirse seguramente a la adaptación, que se integraría mejor en un panorama donde el sainete, por ejemplo, solía sumar a su comicidad una carga melodramática más o menos marcada, frente a la nitidez predominante de las distinciones genéricas del teatro francés de consumo.

Así pues, el éxito de Rata de hotel no es indicativo de un resurgimiento en Madrid de la aceptación masiva de las modalidades francesas no cómicas. El melodrama popular continuó decayendo desde su boga decimonónica hasta el punto de que no se estrenaron apenas piezas francesas pertenecientes a este género, aunque se siguieran reponiendo melodramas celebres del siglo anterior, como Felipe Derblay, de Georges Ohnet. Entre los pocos estrenados en el período figuran dos titulados de forma parecida. Uno es Entre lobos (Parmi les loups, 1926), de Georges Gustave Toudouze, cuya adaptación por Carlos Batlle y Juan Chacón fue presentada por la "Cía. Gelabert-Bonafé" (Alkázar, 18-VIII-1931), y el otro Entre los lobos, de André Lurotot, adaptado por Eduardo Barriobero y estrenado por la "Cía. Concha Torres" (Martín, 19-IV-1924), cuya denominación de "melodrama cinematográfico en 17 cuadros"

señala cuál fue el enemigo decisivo del melodrama popular en el teatro: el cultivo frecuente y a veces magistral del género en el séptimo arte.

Tampoco encontró una aceptación destacable el género industrial serio más característico de la escena francesa del primer cuarto de siglo, el Grand Guignol. A pesar de que el teatro parisino donde se solían representar las obras llenas de terroríficas truculencias propias del género era uno de los más visitados por los extranjeros en París, no llegó a convertirse en un artículo de exportación comparable a su fama, tal vez porque los espectáculos del Grand Guignol requerían el conocimiento de unos trucos difíciles de imitar cuyos creadores eran muy reacios a revelar. Por otra parte, las violentas emociones buscadas contradecían las preferencias del público hacia espectáculos relajantes. El Grand Guignol era en cierto modo un espectáculo excepcional dentro de su contexto y su pervivencia hasta más allá de la Segunda Guerra Mundial se relaciona con la existencia de un local especializado más que con su viabilidad en el panorama escénico corriente.

En Madrid se representaron pocas piezas granguñolescas entre 1918 y 1936, y nunca con éxito. Entre ellas, se pueden citar El hombre que ha visto al diablo (L'Homme qui a vu le diable, 1911), de uno de los maestros franceses de la literatura policiaca, Gaston Leroux⁵, que la "Cía. Martínez

Sierra" estrenó en el Eslava el 24 de noviembre de 1919; La puerta se abre (La Porte close, 1910), de Robert Francheville, estrenada por la "Cía. de comedias Rivera-De Rosas" (Apolo, 25-XII-1923); Beso mortal, "drama profiláctico" de Loïe Le Gouradiec estrenado por la "Cía. de espectáculos modernos Caralt" (Cervantes, 4-XI-1932), y El crimen de anoche (Lui!, 1897), de Oscar Méténier (seudónimo de Alfred Duquesne), "monodrama" que Elvira Morla representó en el Lyceum Club Femenino (28-XI-1933).

Del autor más prestigioso del Grand Guignol, André de Lorde, sólo se repuso su clásico de 1901, escrito junto con Charles Foley, Al teléfono (Au Téléphone), pero se estrenaron otras obras suyas pertenecientes a otros géneros, como la farsa Colombina está rabiosa, estrenada por la "Cía. Martínez Sierra" dentro del espectáculo Kursaal (Eslava, 23-II-1920), y las dramatizaciones de novelas El señor cura y los ricos, versión de José Juan Cadenas de la adaptación hecha por De Lorde en colaboración con Pierre Chaine de Mon curé chez les riches, de Clément Vautel, estrenada por la "Cía. Alba-Bonafé" (Alkazar, 11-VI-1926), y La corte de Luis XVIII, sobre la novela de Madame Gyp Napoléonette (1913), que la "Cía. cómico-dramática de la Comedia" dio a conocer en su local el 22 de marzo de 1922.

A primera vista, la adaptación de narraciones francesas famosas tuvo mejor suerte que las modalidades no cómicas

mencionadas de teatro industrial, puesto que se pusieron en escena un buen número de dichas dramatizaciones, algunas de las cuales alcanzaron el éxito de público. Ya se vio la respetable cantidad de adaptaciones de narraciones de Honoré de Balzac, Alexandre Dumas, Xavier de Montépin y otros famosos novelistas del siglo anterior que se estrenaron o repusieron en teatros madrileños durante el período. La tendencia continuó con la teatralización de novelas más recientes, como las citadas Mon curé chez les riches o Napoléonette, a las que se pueden añadir Ramuncho (Ramuntcho), 1908), de Pierre Loti, adaptación del propio novelista vertida al castellano por R. de Figueroa y Torres y estrenada por la "Cía. Guerrero-Díaz de Mendoza" (Princesa, 27-I-1919); Koenigsmarck, dramatización por Eduardo Marquina de un relato de Pierre Benoit que la compañía anterior dio a conocer en el mismo teatro el 26 de febrero de 1922, o Las del sombrero verde (Ces Dames aux chapeaux verts), 1929), adaptación por Albert Acremant de una novela de su hermana Germaine (1922), traducida por José Juan Cadenas y Enrique Fernández Gutiérrez-Roig y estrenada por la "Cía. Carmen Díaz" (7-XII-1932).

El éxito no sonrió a ninguna de estas piezas nuevas, la mayoría de las cuales sólo eran el traspaso a la escena madrileña de dramatizaciones hechas previamente en Francia⁶, sino a las realizadas por españoles en función de los gustos escénicos del público de Madrid. El texto de la narración

francesa proporcionaba únicamente un entramado argumental que luego era desarrollado en forma de espectáculos originales, de ideación autóctona y no importados más allá del esquema de la fábula. Este fue el caso de la adaptación de Koenigsmarck, de Benoit, por Eduardo Marquina, quien volvió a probar suerte, tras el fracaso de dicha obra, con El collar de Afrodita, basada en unos episodios de Aphrodite (1896), de Pierre Louÿs⁷, la cual triunfó plenamente en forma de opereta bufa debido a la pericia del empresario y director de la "Cía. del Alkázar" que la estrenó (Alkázar, 11-IV-1925), José Juan Cadenas. Además de colaborar en la adaptación del texto, éste organizó un espectáculo de teatro total al que aportaron su atracción respectiva el estro poético de los versos de Marquina, la música alegre de Jacinto Guerrero, el despliegue escénico de decorados fastuosos diseñados por Olalla, los lujosos figurines de José Navarro y la belleza de actrices y coristas.

De todos los factores señalados, fue la escenografía aquél ante el cual la crítica⁸ manifestó mayor agrado. Prácticamente todos los cronistas admiraron la perfección visual del espectáculo, a la que todos los elementos contribuyeron con armonía, desde la materialidad del atrezzo hasta la belleza de las artistas puesta de relieve por la luz y la distribución espacial:

Los juegos de luces y los vistosos efectos de composición de las figuras, presentadas en masas de graciosos grupos o aisladas en posturas que destacan la perfección de los relieves, contribuyen a realzar los atractivos de la opereta. (El Sol).

La calidad plástica del conjunto fue tal que se llegó a afirmar que el espectáculo podía haber tenido éxito ante un público exigente incluso presentado exclusivamente en forma mímica (El Liberal). Sin embargo, hubo alguna reserva en relación a su fidelidad al espíritu de la novela de Louÿs. La belleza del desnudo fundamental en el universo de Aphrodite había sido parcialmente escamoteada en una puesta en escena más pudorosa de lo requerido por el texto (El Mundo), si bien era precisamente en el carácter fuertemente erótico de la novela donde residía uno de los mayores peligros de su adaptación, dados los límites morales de la escena madrileña (El Sol). Marquina había sorteado el escollo apartando lo más explícitamente sensual (Informaciones). Así consiguió evitar suspicacias a costa de traicionar la pintura de la psicología sensualista del pueblo griego, tal como éste aparecía retratado por Louÿs, sobre todo en la escena del tercer acto en que la protagonista se desnuda ante la multitud, íntegramente en la narración original y recatadamente en la opereta española (El Liberal)._____

La pérdida de la sugestión original de la reconstrucción arqueológica y poética de una civilización hecha desde un punto de vista estético, o incluso esteticista, no se había

debido únicamente a aquella pudibundez relativa. Si cualquier teatralización de la novela había de incurrir casi inexorablemente en reducirla a una sucesión de cuadros plásticos y coloristas de ambiente por la dificultad de trasponer a la escena sus matices de interpretación de una sociedad, Marquina se había alejado aún más del pathos original al convertirla en una opereta bufa, en contra también de su propia inspiración de poeta "de voz solemne y apasionado acento", poco propicio a la ligereza y a la gracia picante (La Epoca), y de ahí que sus versos brillaran más en la pieza cuando eran menos bufos (El Imparcial), esto es, cuando Marquina hacía triunfar su personalidad sobre las constricciones genéricas y el desenfado musical de Guerrero.

La frivolidad de la partitura chocó continuamente con el texto a pesar del intento de ambos creadores de adaptarse uno a otro, según Luis Bejarano, quien parece haber disentido de la buena consideración en que otros cronistas tuvieron a la composición del músico y a la eficacia expresiva del texto de Marquina por el prejuicio contra un género, la opereta, cuyo cultivo por el adaptador aquel crítico reprochó diciendo que había dado de lado "su lira de oro de poeta para tañer un guitarrico verbenero" (El Liberal; también El Socialista).

Una vez hecha la elección genérica, aunque se lamentara de que las sugerencias líricodramáticas de la novela hubieran acabado dando lugar a una opereta en vez de un drama lírico

(Heraldo de Madrid), no cabía sino juzgar el libro de El collar de Afrodita según lo que era y no según lo que habría podido ser. Desde este punto de vista, se coincidió en general en la calidad del trabajo de Marquina. Además de la "galanura de su verbo" (ABC), evidente sobre todo en unos cantables "modelo de sonora versificación y bellos contrastes de rima" (Heraldo de Madrid) y en la elegancia de su comicidad, que se manifestaba en alusiones bufas o anacronismos donosos y nunca recurriendo a chistes groseros (ABC, El Socialista y La Voz), se señaló la completa autosuficiencia estética de la adaptación, que habría sido realizada con "libertad de fantasía" (Heraldo de Madrid)._____

Marquina no se había sometido a la novela, antes al contrario se había servido de ella para alumbrar un buen libreto de opereta, entretenido, limpio de dicción y equilibrado en su entreveración del contenido sentimental presente en Aphrodite con los momentos paródicos y bufonescos exigidos por el género (Informaciones y El Sol). Tras la simplificación y selección operada, del relato de Pierre Louÿs no quedaba ciertamente más que el esquema (El Imparcial y El Sol). A cambio, se dispuso de una creación original en gran parte distinta de la opereta francesa (El Imparcial) que pudo servir de estímulo (La Libertad) y que El collar de Afrodita había sobrepasado al menos en magnificencia escenográfica, ya

que Cadenas pareció haber mejorado la presentación parisina de la Aphrodite adaptada por Pierre Frondaie (ABC).

La relevancia de una puesta en escena rica en el caso de la teatralización de narraciones fue confirmada aún más claramente por la aceptación popular de los espectáculos basados en novelas de Jules Verne que Enrique Rambal puso en escena. Veinte mil leguas de viaje submarino (Vingt mille lieues sous les mers, 1870; Novedades, 16-XII-1927), Miguel Strogoff o El correo del zar (Michel Strogoff, 1876; Novedades, 24-II-1928, adaptación de E. Gómez de Miguel y del mismo Rambal) y La vuelta al mundo en ochenta días (Le Tour du monde en quatre-vingt jours, 1873; Zarzuela, 20-IX-1935, adaptación de Antonio Paso y E. Gómez de Miguel), fueron aplaudidas durante muchas noches, y la primera de ellas superó las cien representaciones, por obra y gracia de la novedad de su presentación, según los testimonios coetáneos⁹.

No influyó demasiado en el éxito la fábula de Verne, escritor idóneo para Rambal por su imaginación pareja a la del empresario y director (El Liberal), pues el libro, una "fantasía" en dieciocho cuadros, apenas seguía la novela original (El Socialista). Tampoco el texto mismo de los adaptadores Pascual Guillén, Manuel Carballada y Bearlam (¿Rambal?), fue considerado de interés. Con práctica unanimidad se condenó lo convencional, lo insulso, pese a las pretensiones de gracia, lo poco interesante en cuanto a la

intriga¹⁰ y lo desequilibrado de un libro donde se sucedían escenas de apariencia granguñolesca, cuadros de revista, momentos de melodrama y elementos fabulosos (Heraldo de Madrid y El Socialista) con tal torpeza que "no cabe hacer nada más pobre, menos imaginativo, más simple y más falto de interés" que dicha dramatización (Informaciones). En cuanto a las ilustraciones musicales de Eugenio Ubeda, no fueron destacadas por nadie. La responsabilidad del triunfo correspondió enteramente a Rambal como director del trabajo, del escenógrafo Martínez Garí, el figurinista Alvaro Retana, la coreógrafa Berta, el técnico de luminotecnia Dikson, etc¹¹.

Aun sin disponer de "un gran escenario a la moderna, como el Châtelet de París" (ABC), el empresario había conseguido maravillar a los espectadores con el despliegue continuo de alardes escenográficos que eran la clave del espectáculo por encima de la delgada intriga. Rambal no había reparado en gastos (más de veinte mil duros invertidos en la obra, según El Liberal) para conseguir llevar a la mayor perfección posible su ideal de lograr el gran espectáculo en que aparecieran resueltos "todos los efectos por lo general reservados a la novela o al cine" (Heraldo de Madrid). A estas manifestaciones artísticas quiso acercarse el espectáculo, sobre todo al cine, como sugieren, por ejemplo, la proyección de imágenes en forma de película en el fondo el escenario o, en cuanto a la construcción, la división de la obra en cuadros

o la utilización del flash-back, cuando 'Nemo' se dispone a contar su vida, inmediatamente dramatizada en la escena siguiente¹². El resultado fue impresionante desde el punto de vista de la plástica:

Para Rambal no hay nada irrealizable. Paseos por el fondo del mar entre su fauna y su flora exuberantes; vistas por un periscopio de escenas de remotos países; visiones de la India; esa cabalgata a que antes nos referíamos [ante la corte del maharajá de Milinda], integrada por cientos de personas -más de cincuenta bellísimas mujeres-, y seis elefantes que parecen auténticos; bailables; el interior del submarino, con su movimiento a merced de las aguas; una batalla en la que caen sobre la escena bombas incendiarias; cuanto puede soñar la fantasía está logrado por Rambal del modo más perfecto. (El Liberal).

El director de Veinte mil leguas de viaje submarino confirmó así su valía como creador de espectáculos integrales, tal vez pobres desde el punto de vista de la literatura, pero logrados en cuanto a los sentidos. Su labor contribuyó a acercar con éxito artístico y material el teatro industrial madrileño a los niveles de presentación moderna de otras escenas comerciales europeas, cuando el panorama culto de la capital de España parecía más reacio a la experimentación escenográfica vanguardista. Lo mismo puede decirse de José Juan Cadenas, cuya consagración a la dignificación espectacular de la escena en Madrid, de que hemos examinado el ejemplo de El collar de Afrodita, rindió sus frutos ya en los primeros años del período.

El éxito apoteósico de El as (más de trescientas representaciones en conjunto), estrenada por la "Cía. del Reina Victoria" en su teatro el 13 de noviembre de 1919, confirmó el acierto de la apuesta de Cadenas por un tipo de espectáculo de consumo en que la posible gracia del texto se veía realizada decisivamente por la música y, sobre todo, por los alardes escenográficos. El as era una obra modélica en este sentido, tal como fue reconocido por la crítica del estreno¹³.

El libro original, Chouquette et son as (1918), de Maurice Hennequin, Henry de Gorsse y Marcel Guillemaud, constaba de los ingredientes fundamentales de complicadísimo e "ingenioso" (ABC) enredo¹⁴ y de picardía de gran atrevimiento erótico suavizada por la comicidad irónica de la expresión (La Epoca). A éstos se sumaba el atractivo de las alusiones de actualidad a los ases de la aviación y al patriotismo durante la Gran Guerra recién finalizada y cuya tragedia el vodevil frívolo exorcizaba en cierta medida para escándalo de los moralmente conservadores¹⁵. Estas características del original fueron mantenidas en la adaptación, que fue relativamente fiel al texto¹⁶, pero no en cuanto a la apariencia del espectáculo, pues el género resultó alterado. Lo que en francés era un "vodevil corriente y moliente" en prosa (El Imparcial), Cadenas lo convirtió en un vodevil musical, gracias a los ocho cantables en verso, con

partitura de Rafael Calleja, introducidos en el cuerpo del original.

El empresario del Reina Victoria renovó la vieja estructura del vodevil insuflándole la energía artística de la opereta y, sobre todo, de la revista tal como podía verse en París o en Londres, con la ventaja de que el enredo vudevilesco aportaba una estructura ficcional sólida frente a la sucesión más o menos arbitraria, meramente plástica, de cuadros de revista, sin detrimento de que fueran los números más visuales los que arrancasen definitivamente los aplausos ya preparados por los demás elementos de la pieza.

Se coincidió en alabar la fastuosidad escenográfica de El as, sobre todo en escenas como la del despliegue de las banderas de los países aliados ("La muerte del Aguila", final del acto II) y el del baile negro (acto II, escena III)¹⁷. Ahí Cadenas pareció haberse superado a sí mismo, según el cronista del Heraldo de Madrid, quien comentó ampliamente el valor para la escena madrileña de los espectáculos montados por este gran profesional de la escena:

Pepe Cadenas ha venido a ser para el teatro lírico lo que la Guerrero y Mendoza para el dramático, y antes en Eslava y ahora en el Reina Victoria, construido sobre sus derroches en aquel, ofrece un modelo de fastuosidad y gusto en la postura escénica. Todo es allí adecuado, más que adecuado, exacto.

La seda es seda, de la más cara; flores de veras y no de trapo, aun en el rigor del invierno; las flores, la mise en scène, espléndida; los fracs, de moda; las mujeres, guapas; la elegancia, elegancia, y con una

Empresa que no perdona detalle, es de suponer que las pantorrillas, pantorrillas.

Todas estas cosas tiene un valor más estimable que el del agrado de su vistosidad, aunque parezca paradójico, tratándose del teatro frívolo, tienen cierto valor educativo: educan el gusto, cultivan la afición a la belleza, acostumbran a la elegancia y, sobre todo, son recreo de la vista a la hora en que el cansancio de las miserias diarias pide el descanso de una ilusión grata.

No cabía duda de que una concepción tal del teatro era artísticamente eficaz, pero también que era muy cara. Cadenas había demostrado que el riesgo de la inversión se veía compensado con creces por la reacción de un público que agradecía la riqueza de sensaciones ofrecida. Su ejemplo sería seguido por otras empresas que pusieron en escena vodeviles con música u operetas¹⁸ igualmente espectaculares, mientras que él mismo volvería a cultivar el género una y otra vez. Así, dio a conocer durante los primeros años del período los siguientes espectáculos cómico-musicales procedentes de piezas franceses, siempre con la compañía titular del Reina Victoria: Los alegres maridos de Maxim's, adaptación por Cadenas y S. Gutiérrez de la versión hecha por Henri de Gorsse de una comedia alemana de Paul Lindau (Reina Victoria, 13-IX-1918); La araña azul, de Henri Kéroul y Albert Barré, también adaptada por Cadenas y Gutiérrez (Reina Victoria, 11-X-1918); Las amorosas (L'Ecole des cocottes, 1918), de Paul Armont y Marcel Gerbidon, adaptada en esta ocasión sólo por Cadenas (Reina Victoria, 23-XII-1921); la opereta Dedé (Dedé, 1921) de Albert Willemetz, música de Henri Christiné, en versión de

Cadenas y E. González del Castillo (Reina Victoria, 10-III-1923); Teodoro y compañía, de Paul Gavault y Nicolas Nancey, adaptada por Cadenas junto con Federico Reparaz (Reina Victoria, 21-XII-1923); El señor Cero (Monsieur Zéro, 1909), de Paul Gavault y André Mouëzy-Eon, adaptada también por el empresario, en colaboración con González del Castillo (Reina Victoria, 16-V-1924), y Seis personajes en busca del divorcio, (Ta bouche), adaptada en solitario por Cadenas (Reina Victoria, 19-IV-1924).

Además se repusieron espectáculos suyos estrenados antes de la temporada 1918-1919, como El abanico de la Pompadour (Le Satyre); La niña de las muñecas, de Robert de Flers y Gaston Armand de Caillavet; Las píldoras de Hércules (Les Dragées d'Hercule, 1904), de Maurice Hennequin y P. Bilhaud; El revisor (Vous n'avez rien à déclarer?, 1906), de Hennequin y Pierre Weber; ¡A ver si cuidas de Amelia! (Occupe-toi d'Amélie!) y La señorita Capricho (La Dame de chez Maxim), ambas de Georges Feydeau, y El último mosquetero, de Hennequin y Weber.

El ejemplo de Cadenas fue seguido por otras compañías que presentaron con variable acierto escenográfico vodeviles u operetas con música. La "Cía. Zúffoli-Bódalo" fracasó al poner en la escena del Maravillas (30-X-1925) la opereta compuesta por Reynaldo Hahn y libro de Robert de Flers y Francis de Croisset adaptado por Enrique Fernández Gutiérrez-Roig y

Melgarejo, Ciboulette (Ciboulette, 1923). Lo mismo le ocurrió a la "Cía. Esperanza Iris" al estrenar la adaptación hecha por Ricardo González del Toro y Miguel Mihura de otra opereta con música de Henri Christiné, Fi-fi (Phi-Phi, 1918), de Albert Willemetz y Fabien Sollar, mientras que tampoco pervivió demasiado en la cartelera la reposición por la "Cía. Elena Jordi" de La presidenta (La Présidente, 1912), de Hennequin y Weber. Por el contrario, la empresa del teatro Martín consiguió dos grandes éxitos de público al imitar de cerca la fórmula practicada por Cadenas en el Reina Victoria.

La conquista de Pardillo, adaptación por Carlos de Larra y Francisco Lozano de Tourtelin s'amuse, de Henri Kéroul y Albert Barré, fue estrenada por la "Cía. de zarzuela del Martín" en dicho teatro el 12 de enero de 1921, y superó en seguida la barrera centenaria, a pesar de las reservas de una crítica¹⁹ que apenas se ocupó de ella salvo para atacarla²⁰. Ciertamente la obra no supuso ningún hito artístico en el panorama madrileño. Aparte del recuerdo del estreno años antes de otra versión del vodevil con el título de El debut de Robinet, se señaló que el director de la compañía, Salvador Videgáin, había querido "codearse, por el rumbo y la esplendidez, con las más desprendidas Empresas de aquellos teatros del centro que cuidan de su prestigio antes que del negocio" (El Liberal), alusión clara al tipo de teatro que había consagrado el Reina Victoria. En efecto, La

conquista de Pardillo se parece mucho más a El as que al éxito histórico del Martín, Las corsarias (31-X-1919), que alguien consideró "obra hermana" del nuevo estreno (ABC).

Frente a la fantasía cómicamente alegórica del "sindicato feminista" consagrado al secuestro de hombres para poblar una colonia sólo habitada por solteras, La conquista de Pardillo era, más incluso que El as²¹, un vodevil ortodoxo, tal vez únicamente más verde de lo habitual en su enredo²², como destacaron todos los comentaristas, y en el cual se habían insertado números musicales de gran plasticidad compuestos por los maestros Fuentes y Camarero, confiándose al parecer más en la oportuna mostración de los encantos del "mujerío de la compañía" (ABC) que propiamente en la escenografía, de García y Ros, que fue en cualquier caso lujosa.

La misma fórmula de éxito rindió el resultado apetecido en otro espectáculo de la "Cía. del Martín", El gallo, de E. Joyet, adaptado por Francisco Lozano, Enrique Arroyo y Francisco de Torres, con números musicales de Francisco Alonso (Martín, 21-II-1929). La crítica²³ se mostró igualmente reacia a aceptar una obra que fue definida en estos términos:

Un vodevil de Pascual [sic] mezclado con unos números de revista con muchas lentejuelas. Intriga de cocina con resolución de alcoba, y entre col y col el gallo canta²⁴. Música de chinchín, chistes adoquinados, situaciones comprometidas... para el espectador, y ya se sabe lo que es Martín. (El Sol).

El gallo estaba cortada con el mismo patrón que La conquista de Pardillo: la misma salsa picante atenuada por la plástica de revista (ABC y La Libertad) a la que la pieza tendía sin renunciar a su identidad de "vodevil de corte francés, con sus correspondientes equívocos y suplantación de personalidad" (Heraldo de Madrid) realizado con gran habilidad cómica perceptible en la agilidad e ingenio del diálogo y en la sucesión de "escenas muy pintorescas" (El Liberal). El mérito correspondió en parte al adaptador Francisco Lozano, responsable del "dicho gracioso y callejero y la frase castiza" de unos personajes supuestamente franceses y del acierto de comprender que al público madrileño le divertía tanto el proyecto de una inmoralidad como el ver que no se llevaba a cabo, como "un tanto al infierno y otro a las buenas costumbres" (Heraldo de Madrid).

Sin embargo, el erotismo de El gallo no fue menos evidente que en La conquista de Pardillo. La presencia sobre las tablas de mujeres "muy monas y ligeras de ropa" (La Voz) contribuyó grandemente al triunfo de la presentación, también de gran lujo. La única diferencia reseñable entre las dos adaptaciones francesas de éxito del Martín fue acaso la aceptación superior en El gallo de la música, razón por la que se previó que "las cocineras y demás chicas del servicio doméstico nos martirizarán una temporada con el charles del

Turquestán o con la java alimenticia" (Informaciones). El texto, evidentemente, ocupaba un lugar muy secundario.

La tendencia a limitar el protagonismo del diálogo y de la fábula misma en favor de una sucesión continua de números musicales y vistosos llegó a su culminación en la modalidad de la revista²⁵, algunas de cuyas muestras francesas fueron importadas, como las tituladas Frivolidad, de Jean Ragalof y Renan D'Granvell, que fue muy fríamente acogida tras su estreno por la "Cía. de comedias Juan Vila" (Pardiñas, 5-VI-1925); París-París, de Mlle. Valois y M. Yacault, que puso en escena la "Cía. de espectáculos sensacionales" (Zarzuela, 30-IV-1926), o Vos Etoiles, revista parisiense anónima presentada por "De Walton's and Company" (Infanta Beatriz, 22-I-1927)²⁶.

Aparte de los montajes espectaculares de Rambal cercanos a la revista, algunos de los ejemplos más representativos correspondieron una vez más a la labor de José Juan Cadenas, quien había triunfado ya en 1920 con una de las primeras revistas de escaso argumento que se vieron en Madrid, la mítica El príncipe Carnaval. Sin embargo, en su trabajo de adaptación había solido preferir ilustrar únicamente con los números plástico-musicales el vodevil original, que permanecía sustancialmente intacto. Cadenas cambió de procedimiento en Flores de lujo (Fleurs de luxe), cuyo texto vodevilesco original, de Paul Armont y Marcel Gerbidon, transformó en una

comedia musical que la "Cía. de revistas Eulogio Velasco" mantuvo en cartel durante muchas noches a partir del estreno (Reina Victoria, 19-III-1931).

Según los testimonios de la época²⁷, el libro fue reducido en Flores de lujo, como en "la modalidad inglesa y norteamericana", a la mínima expresión, a "unas escenas sintetizadas" como pretexto para el enlace de "números, desfiles, pantomimas y apoteosis" (El Imparcial), dejando tiempo para que "la tramoya haga preparativos para otros cuadros" (El Sol). Estos no sólo gozaron de perfecta independencia artística (Heraldo de Madrid) sino que constituyeron la principal razón de ser de la puesta en escena. Si bien el texto, pese a alguna calificación de "vaudeville vulgar" (La Epoca), se consideró digno, en tanto trataba un asunto moderno²⁸ de manera clara, entretenida y - como era de esperar- picante (Ahora, Heraldo de Madrid y La Voz), su papel en la consecución del éxito fue secundario en un espectáculo que se quiso sobre todo sensual, como una exhibición de estética que era pertinente abordar más con una crítica de arte que con una teatral (El Sol).

Sin temor a la competencia del cine ni a la crisis (Ahora), Cadenas y Velasco habían emulado la fastuosidad de las revistas de París, sobre todo del Folies-Bergère (La Epoca), de donde habían importado dos de los cuadros más aplaudidos (ABC), los titulados "En la tienda del pachá" y "La

mujer y el diablo", que cerraban el primer y el segundo acto, respectivamente. El primero fue el más admirado de todos. Ante el fondo de un gigantesco muñeco animado representando un pachá, cuarenta mujeres bailaban mientras una de las bellezas femeninas quedaba prácticamente desnuda sobre una plataforma²⁹. El segundo consistió sobre todo en un desfile de trajes exóticos organizados en un cuadro coreográfico cuya composición y música sugerían finamente los distintos ambientes. En el último cuadro, "El jardín", las mujeres de la compañía simulaban ser las plantas y motivos ornamentales de dicho jardín. Entre ellos, interrumpiendo constantemente el desarrollo del vodevil, el público tuvo la oportunidad de escuchar números musicales interpretados por Angelita Durán, María Caballé, Cándida Suárez, Pepe Moncayo, etc., contemplar un desfile de modelos al comienzo de la representación y recrearse en general ante la variedad de placeres que se le brindaron.

La largueza de la empresa se extendió a repartir flores y cigarros entre los asistentes (Informaciones), los cuales pudieron ver más de cerca la belleza de las coristas por hacer las segundas tiples "siete u ocho números en la pasarela central y en los pasillos laterales del patio de butacas" (Ahora). Con ello, no hará falta decir que el elemento femenino fue una de las atracciones principales, como era propio de la revista, para unos espectadores que no solían

tener demasiadas oportunidades de contemplar desnudos en público.

Flores de lujo jugó a fondo esa baza, contra la que protestó Jorge de la Cueva tildándola de "inmoralidad plástica" (El Debate), opinión que quedó en minoría. Se afirmó en general que la posible escabrosidad no escandalizaba por la elegancia de la presentación (Heraldo de Madrid y La Nación), que fue alabada no sólo por su lujo sino también por su finura (El Sol).

Los creadores del espectáculo habían conseguido animar de manera elegante los componentes de la imaginativa escenografía diseñada por Asensi, de los encantos naturales de las actrices adecuadamente realizados por las telas y las flores, de la música fácil pero afortunada de José Forns, de la danza (en la que brilló el nombre de Sacha Goudine) y de un texto entretenido hasta dar lugar a lo que fue considerado un dechado de "revista española" (Heraldo de Madrid), a pesar del origen parisino de su concepción y de parte de su materialidad misma, incluyendo el vestuario, de Max Weldi. Esto, por otra parte, no es óbice para aceptar la idea de la perfecta aclimatación nacional del género, que contará con escasas importaciones directas de Francia, entre las que hay que citar la revista, con música también de Forns, Las peripatéticas, adaptación Cadenas y E. González del Castillo de una pieza de

Raoul Praxy que la "Cía. de Vodevil" estrenó en el Victoria el 28 de julio de 1932.

A pesar del éxito de las piezas musicadas que se han repasado, la mayoría de los vodeviles adaptados en Madrid lo fueron sin música ni alardes de presentación, esto es, confiando su éxito únicamente a su capacidad de hacer reír en competencia con el astracán o el sainete nacionales, que los madrileños solían preferir por ajustarse más a sus gustos y moral. El vodevil no dejaba de ser una forma extranjera escrita pensando en otro público. Para superar esta diferencia, los adaptadores se decantaron normalmente por una de las dos opciones siguientes. O bien conservaban la comicidad de situación de los originales con todas las escabrosidades que podían suponer, en cuyo caso habían de conservar la ambientación francesa³⁰, ya que entonces las escabrosidades parecían más aceptables³¹; o bien disimulaban el atrevimiento erótico desviando el mayor efecto cómico desde la situación hacia una palabra análoga en todo a la de los géneros cómicos nacionales, incluyendo el traslado íntegro de la acción a España.

Entre ambos procedimientos cabía un abanico de posibilidades intermedias, como la de que la ambientación española no alterase fundamentalmente la escabrosidad de la intriga original o la de que los adaptadores intentasen acercar el vodevil al público madrileño mediante el empleo de

un diálogo abierto al chiste, al juego de palabras o cualquier otro recurso desarrollado con fortuna por los maestros españoles del teatro cómico de consumo. La distinción, adoptada aquí en aras de la tentativa de aproximación hacia una tipología del teatro industrial importado, no era ni mucho menos neta, aunque sí lo suficiente como para poder clasificar en casillas diferentes las tres únicas versiones sin música de vodeviles franceses que se convirtieron en éxito centenario durante el período.

La primera, ¡Que no lo sepa Fernanda! (La Dame du cinéma), de Nicolas Nancey y Jean Rioux, estrenada por la "Cía. del Infanta Isabel" (Infanta Isabel, 25-I-1922), fue traducida por Enrique Fernández Gutiérrez-Roig y Luis de los Ríos, con respeto fundamental a las características genéricas de la pieza francesa, como ya sugería en las carteleras el hecho de que hubiesen mantenido la denominación de "vodevil". Los comentaristas³² no dejaron de señalar la perfecta inserción de ¡Que no lo sepa Fernanda! en una modalidad que no tenían en demasiada consideración, y de ahí que se limitaran a repetir los tópicos generalizados sobre sus características:

Excede a la potencia de nuestras facultades retentivas el dar ahora, ni en síntesis ni por lo menudo, una idea de lo que acontece en este vodevil³³. Las situaciones más desconcertantes, los diálogos más hilarantes, las escenas más desopilantes se suceden, se atropellan, se suman y se multiplican, con el solo y santo fin de que los espectadores olviden sus penas y sus quebrantos, dándose de grado o por fuerza, a la carcajada... (El Liberal).

La capacidad hilarante de la acción en piezas como ésta³⁴, en la que las peripecias se suceden desde la primera escena hasta prácticamente el desenlace sin interrupción (ABC) y sin miedo a la arbitrariedad (Informaciones), fue precisamente el rasgo más destacado. La obra, "sólo maraña y enredo, inocente y bufa, de gracia absurda y dislocada" (La Correspondencia de España), parecía haber desplegado todo "un muestrario de situaciones de vodevil" de aquellos "de brocha gorda, que abusan del enredo y del movimiento escénico" (La Epoca), es decir, se trataba de una pieza de situaciones ciertamente divertidas, a las cuales había que atribuir primordialmente su triunfo, no tanto a la gracia de su expresión (La Correspondencia de España y El Sol).

El protagonismo señalado de la acción fue compatible con el reconocimiento de que a la habilidad de los autores en cuanto al desarrollo de las escenas, donde un "ambiente sugestivo y ameno" parecía salvar la audacia de las peripecias (Heraldo de Madrid), se sumaba el ingenio en el diálogo añadido por los adaptadores al ya existente en el original (ABC, La Libertad y La Tribuna). En este sentido, ¡Que no lo sepa Fernanda! sugirió, sin alejarse por ello del ámbito vudevilesco, la tendencia hacia el juguete cómico en su proceso de adecuación a los gustos del público español (La Tribuna), que en otras adaptaciones se realizó por entero.

Su desconsolada esposa, adaptación de Antonio Paso de la versión de Salvador Martínez Cuenca de Un Réveillon au Père-Lachaise (1917), de Henry de Gorsse y Pierre Weber, es un cumplido ejemplo de españolización de un vodevil. La primera traducción, más cercana al original incluso en el título, Una Nochebuena en el cementerio, había sido bien acogida por el público cuando la "Cía. Prado-Chicote" la estrenó (Cómico, 7-IV-1922), pero no llegó a convertirse en éxito comercial hasta que Paso no la modificó extensamente. El juguete cómico resultante superó la barrera centenaria gracias a la aceptación popular del estreno, por la "Cía. cómico-dramática de la Comedia" (Comedia, 18-I-1924), y las sucesivas reposiciones. Según opinión de la crítica³⁵, el mérito debía ser atribuido al segundo adaptador, quien hizo pasar por nueva una obra conocida incluso ante los que recordaban el estreno de Una Nochebuena en el cementerio (La Libertad), gracias a su ampliación con chistes de actualidad (El Imparcial) y, en general, las interpolaciones graciosas concebidas por Paso, las cuales, con la reserva de un acto tercero donde se veía demasiado la soldadura entre el original y lo añadido por el adaptador (El Sol) y que pareció "un poco cortado y, por consiguiente, fuera de situación" (La Voz), mejoraron "en un ciento por ciento" un original, de cuyo contraste entre el lugar de la acción y lo que allí ocurría³⁶ (El Debate)

arrancaba de todos modos una gran fuerza cómica (Heraldo de Madrid y El Liberal).

Poco más se dijo sobre Su desconsolada esposa, en cuyo mecanismo de adaptación tampoco se ahondó. La comparación entre los textos castellano y francés³⁷ revela que los adaptadores respetaron fundamentalmente la fábula del original, del que conservaron el orden y el número de peripecias, salvo la supresión de una pelea entre el Conde y el amante de su esposa debido a la cual todos acaban en comisaría al final del acto segundo. No obstante, expandieron notablemente los diálogos, hasta hacer la adaptación aproximadamente un tercio más larga que el vodevil de Weber y De Gorsse.

En Su desconsolada esposa abunda sobremanera una comicidad lingüística sin correlación en el original. Los chistes, retruécanos, desviaciones cómicas de la norma por parte de hablantes populares³⁸, empleo de una onomástica humorística (empezando por 'Lázaro', el resucitado) y un largo etcétera de recursos estilísticos para suscitar la risa que la obra tiene en común con los juguetes cómicos de extracción autóctona, en los cuales también eran frecuentes los quidproquos burlescos consistentes en la confusión de identidades (recuérdese, por ejemplo, El verdugo de Sevilla, de Pedro Muñoz Seca). El juego de Un Réveillon au Père-Lachaise en torno a la situación ambigua del muerto vivo pudo

ser entendida como una sugerencia en la línea del astracán que pudo estimular su desarrollo hasta la conversión del vodevil en un astracán casi ortodoxo. Incluso la figura del Conde, cuyo comportamiento aprovechado en el vodevil de Hennequin y De Gorsse lo acercaba a la tipología del fresco, fue agudizada por los adaptadores hasta convertirlo en uno más de los personajes representativos de aquel género cómico español. Por ejemplo, el desenlace de Su desconsolada esposa, donde la venganza de 'Lázaro' va bastante más allá de la del Conde del original y ello se justifica porque es un vivo, palabra significativa situada en el centro de un retruécano no menos típico:

LAZARO.- [...] Primero cobro el cheque, después resucito, recobro el dinero que dejaba a mi mujer y después nos vamos.

DORA.- ¿Pero y la palabra dada?

LAZARO.- Yo no puedo dar palabra, porque no soy nadie. Lo único que he hecho es cobrarle a Lapuntilla la cena de Nochebuena con mi mujer; y me parece que se la he cobrado bien...

DORA.- Dirán que eso no lo hace un muerto.

LAZARO.- Y tienen razón; esto no lo hace más que un vivo. (p. 57).

Años después del estreno de Su desconsolada esposa, Antonio Paso volvió a saborear las mieles del éxito centenario (tras varios triunfos originales) con la adaptación, esta vez en colaboración con Emilio Sáez, de la pieza de André Mouëzy-Eon y René Pujol, Tu n'auras pas la reine, con el título de La 'miss' más 'miss', que estrenó la "Cía. cómico-dramática de la

Comedia" (Comedia, 12-V-1934) con una recepción crítica ambivalente³⁹. Por un lado, se afirmó que la obra no tenía nada que ver con la literatura: "es, como todos los vodeviles, una cosa al margen de la literatura dramática", no comentable más allá de la observación de si había conseguido o no su objetivo de hacer reír (La Voz; también Ahora, Heraldo de Madrid, La Libertad, Luz⁴⁰ y El Sol). Por otro, los mismos señalaron que, como teatro industrial sin finalidad estética, La 'miss' más 'miss' era una obra de gran eficacia, en la cual la españolización del vodevil se había llevado a cabo con tal perfección que su carácter no original podría haber pasado desapercibido (Ahora y La Nación). En efecto, parece difícil averiguar sin la honesta indicación de los adaptadores la filiación extranjera de una adaptación en forma de juguete cómico en el que predominaba, no la nota astracanesca, sino la del castizo sainete madrileño, "con todas las de la ley en caricatura de tipos [sobre todo del protagonista, el inculto y entrañable guardia urbano 'Aguado'] y deformidad de diálogo para extremar la comicidad" (ABC; también Ahora y La Epoca).

Aunque se había respetado, como en Su desconsolada esposa, la sucesión de situaciones del vodevil francés (El Liberal), incluso en su desenlace dentro de la particular lógica del género transpirenaico (Informaciones), el trasvase se había hecho de acuerdo en todo al espíritu sainetesco. La exaltación de la honradez acrisolada de la mujer del pueblo

madrileña, al fin recompensada tras vencer las tentaciones de un bienestar ganado a costa de la deshonra⁴¹, era un motivo temático de gran tradición en el sainete, de acuerdo con su "fondo genuino", aunque fuera la honestidad de la mujer francesa la ensalzada en el texto francés (El Liberal), cuya gracia perdió especias en el traslado en favor de un humor más tosco, pero más bonachón, por el que la caracterización caricaturesca de los personajes redundaba en la simpatía hacia su buen corazón y su ingenio en defensa de unos valores colectivos. Frente al aprovechamiento egoísta del fresco o la incomunicación cómicamente angustiosa del vodevil, en La 'miss' más 'miss' los personajes actúan solidariamente, con tendencia a la coralidad, según el sentido de comunidad característico del pueblo tal como solía aparecer reflejado en los sainetes.

El nombre de Antonio Paso está ligado a varias adaptaciones más de piezas cómicas procedentes del país vecino, ninguna tan afortunada desde el punto de vista de la taquilla como Su desconsolada esposa o La 'miss' más 'miss'. Entre aquellas adaptaciones o españolizaciones se pueden recordar, además del repuesto numerosas veces, adaptado junto con Joaquín Abati, El orgullo de Albacete (Loute, 1902), de Pierre Weber, Padre de la patria (L'Inviolable ou Son secrétaire, 1920), de Maurice Hennequin, estrenada por la "Cía. cómico-dramática de la Comedia" (Comedia, 16-I-1920);

¡Qué encanto de mujer! (Ma cousine de Varsovie, 1923), de Louis Verneuil, junto con Carlos Arniches, por la "Cía. Puga-Moragas" (Fontalba, 24-XII-1925); Se ondulan señoras (Au premier de ces messieurs, 1909), de André Mouëzy-Eon e Yves Mirande, por la "Cía. cómico-dramática de la Comedia" (Comedia, 16-IV-1927); en colaboración con Magda Donato, ¡Maldita sea mi cara! (Le Père Lampion), de Jean Kolb y Léon Belières, por la "Cía. Redondo-León" (Centro, 26-X-1929), y junto con Juan Chacón, ¡Di que eres tú!, de Jacques Bousquet y Henri Falle, por la "Cía. cómico-dramática de la Comedia" (Comedia, 19-V-1931).

A esas adaptaciones se pueden sumar muchas otras realizadas por otros cultivadores del teatro industrial que oscilan entre la cercanía al vodevil original hasta españolizaciones tan extremas como las de Antonio Paso. Entre ambos límites se situaron la mayoría de los vodeviles que se conocieron en Madrid, unas veces ofrecidos como tales y otras integrados completamente, en cuanto a su género, en el panorama del teatro industrial autóctono. Como ninguno de ellos alcanzó el número de cien representaciones, bastará una simple enumeración, que podrá servir para hacernos una idea de los autores de vodevil más frecuentemente estrenados. Así, tenemos, de Maurice Hennequin, además de Chouquette et son as y del citado Padre de la patria, Reservado de señoras (Le Compartiment des dames seules), escrita en colaboración con

Georges Mitchell, versión de Federico Reparaz, estrenada por la "Cía. Martínez Sierra (Eslava, 7-XI-1918); Los encantos de la familia (Les Joies du foyer, 1894), adaptación de E. González del Castillo y Daniel Poveda, por la "Cía. del Infanta Isabel" (Infanta Isabel, 14-XII-1919); La madrina de guerra (Le Poilu, 1916), versión de Miguel Mihura, por la "Cía. Ernesto Vilches" (Lara, 12-IV-1920); El, en colaboración con Romain Coolus, por la "Cía. dramática de la Comedia" (Comedia, 21-V-1920); El paraíso cerrado (Le Paradis fermé, 1921), adaptación de Federico Reparaz, por la "Cía. Infanta Isabel" (Infanta Isabel, 14-X-1922); también con Coolus, El timbre de alarma (La Sonnette d'alarme, 1922), adaptada por Carlos de Batlle, por la "Cía. Díaz-Artigas" (Español, 31-I-1924); Aimé des femmes (1911), junto con Georges Mitchell, por la compañía francesa visitante "Prince-Rigadin" (Comedia, 15-I-1925); Te ha guiñado un ojo (Et moi, j'te dis qu'elle t'a fait de l'oeil, 1920), junto con Pierre Weber, adaptación de Serafín Adame y J. Poncela, por la "Cía. de comedia moderna Elena Jordi" (Princesa, 30-I-1925); ¡La rubia del expreso!, adaptación de Antonio Fernández Lepina y Julio F. Escobar, por la "Cía. Prado-Chicote" (Cómico, 8-X-1925); Una novela vivida, en colaboración con Pierre Weber, por la "Cía. Martínez Sierra" (Eslava, 18-XI-1925); No hay quien engañe a Antonieta (On ne roule pas Antoinette, 1927), versión de Enrique Fernández Gutiérrez-Roig y José Juan Cadenas, por la "Cía.

Ramón Peña" (Eslava, 3-XII-1931) y las piezas repuestas La doncella de mi mujer, Las píldoras de Hércules (Les Dragées d'Hercule, 1904, junto con P. Bilhaud), La modista de mi mujer (Coralie et Cie., 1899, en colaboración con Albin Valabrègue) y La presidenta (La Présidente, 1912) y El último mosquetero, ambas escritas junto con Pierre Weber.

Paul Armont y Marcel Gerbidon fueron los autores de las piezas siguientes: además de Rata de hotel y de la citadas al referirnos a las adaptaciones musicales, Las amorosas, Avelino perdiguero, versión de E. García Velloso estrenada por la "Cía. cómico-dramática de la Comedia" (Comedia, 29-IX-1922); Una mujercita seria (Alain, sa mère et sa maitresse, 1921), adaptación de Enrique Fernández Gutiérrez Roig y Luis Gabaldón, por la "Cía. Lola Membrives" (Lara, 5-V-1925); Poderoso caballero..., versión también de Roig y Gabaldón, por la "Cía. Puga-Moragas" (Fontalba, 19-I-1926); ¡Escápate conmigo...!, adaptación de Roig y Cadenas, por la "Cía. Alba-Bonafé" (Alkázar, 3-XII-1927); El club de los chiflados (Le Club des loufoques, 1927), adaptación de los mismos, por la "Cía. del Alkázar" (30-III-1929); La aventura de Irene, ídem, por la "Cía. de Camila Quiroga" (Fontalba, 17-I-1930). Armont escribió también junto con Jacques Bousquet las comedias ligeras El bailarín de la señora, ya citada, y Comedianta (Comédienne, 1925), adaptada por Eduardo Marquina, puesta en escena por la "Cía. Lola Membrives" (Lara, 28-V-1924). Junto

con Léopold Marchand escribió La mujer del día (La Femme du jour, 1923), vodevil estrenado por la "Cía. Irene López Heredia" (Muñoz Seca, 9-I-1932).

De Paul Gavault se repusieron La chocolaterita (La Petite Chocolatière, 1909), El matrimonio interino (Mlle. Josette, ma femme, 1906, en colaboración con Robert Charvay), Mi tía Ramona (Ma tante d'Honfleur) y se estrenaron, además de El señor Cero y Teodoro y compañía, El maniquí, versión de Luis de Olive y Alvaro Retana, por la "Cía. Francisco García Ortega" (Goya, 14-V-1919); ¡Faltan cinco minutos!, escrita junto con Georges Berr, adaptación de Enrique Arrollo y Carlos Dotesio, por la "Cía. Elena Jordi" (Olimpia, 25-X-1922), y L'Idée de Françoise, por la compañía visitante liderada por Jeanne Provost (Princesa, 7-V-1924).

A estos nombres predominantes en las carteleras madrileñas se sumaron otros que aparecieron allí sólo una o pocas veces. Entre ellos, además de los dramaturgos de quien todas las obras representadas en Madrid han sido citadas arriba (Henry de Gorsse, Nicolas Nancey, E. Joyet, Jacques Bousquet, etc.), están Henri Kéroul y Albert Barré, autores de las mencionadas La araña azul y La conquista de Pardillo y de El segundo marido, adaptación de Gutiérrez-Roig estrenada por la "Cía. Pedro Zorrilla" (Infanta Isabel, 19-V-1920); André Mouëzy-Eon, colaborador de Paul Gavault en El señor Cero y autor, junto con René Pujol, de La 'miss' más 'miss', y junto

con Yves Mirande, de Se ondulan señoras, piezas a las que hay que añadir su vodevil en solitario El as de las mujeres, adaptado por José de Lucio y Jacinto Capella, que la "Cía. Perlita Greco" estrenó en el Benavente el 1 de junio de 1934; E. Blum y R. Toché, de quien la "Cía. Elena Jordi" estrenó (Olimpia, 10-XI-1922) El perfume (Le Parfum, 1888), adaptada por Carlos Allens-Perkins, y la "Cía. Francisco de Viu" (Latina, 1-X-1920), La reconquista, versión de Gutiérrez-Roig; Raoul Praxy, autor, además de Las peripatéticas, de la obra adaptada en forma de juguete cómico por José Juan Cadenas y González del Castillo titulada Gorito, el castigador, que puso en escena la "Cía. Alba-Bonafé" (Alkázar, 13-II-1929); A. Janvier, autor de Julietta y Francina, adaptación de Martínez Sierra para su compañía (Eslava, 1-II-1919); Jean Albert, de la "Cía. Gelabert-París" dio a conocer (Centro, 13-VI-1927) la adaptación por Gutiérrez-Roig y Cadenas titulada Estaré sola a media noche; Jean Couty y Georges de Vissant, autores de El jockey, estrenada por la "Cía. de Teatro Americano" (Cómico, 26-IV-1930), y Jean Guitton, de quien se estrenó La cocotte más pura de Francia (Cinq millions dans un lit), versión de Fernando de la Milla y Pedro Massa, por la "Cía. Pinillos-Ozores" (Eslava, 11-VI-1936).

De todos estos cultivadores del género vudevilesco, aparte de Georges Feydeau, de quien no se estrenó ninguna obra en el período aparte de Il germoglio (Le Bourgeon, 1906)

durante la serie de representaciones de la "Cía. Vera Vergani" (Princesa, 30-XII-1923), los más prestigiosos incluso más allá de su tiempo fueron Robert de Flers y Tristan Bernard. Los dos tienen en común el haber imbuido una ligera sátira de costumbres en sus piezas cómicas de enredo, que pretenden escapar así al mero mecanicismo en torno al sexo y al adulterio del vodevil más convencional, aunque respetaran las características fundamentales del género, sobre todo Robert de Flers, en quien la crítica social no altera más que superficialmente la estructura de unas piezas que son una buena muestra de virtuosismo vudevillesco, tanto en su producción en colaboración con Gaston-Armand de Caillavet como la escrita junto con Francis de Croisset tras el fallecimiento del colaborador anterior en 1915.

Ambas etapas de su obra fueron bien conocidas en Madrid entre 1918 y 1936. De la primera, coincidente con la Belle Epoque se repusieron El amor vela (L'Amour veille, 1907), El asno de Buridán (L'Ane de Buridan, 1909), La loca aventura (La Belle Aventure, 1913, en colaboración también con Etienne Rey), La niña de las muñecas y Primerose (1913). De la segunda, tras la Gran Guerra, se estrenaron El regreso (Le Retour, 1920), versión de Carlos de Batlle, por la "Cía. Martínez Sierra" (Eslava, 3-III-1921); la opereta Ciboulette, adaptada por Melgarejo y Gutiérrez-Roig, por la "Cía. Zúffoli-Bódalo" (Maravillas, 30-X-1925); Las viñas del señor (Les

Vignes du seigneur, 1923), adaptación de Evede y Mariano Alarcón, por la "Cía. Ernesto Vilches" (Infanta Beatriz, 1-X-1925), y Los nuevos señores (Les Nouveaux Messieurs, 1925), adaptada por José Juan Cadenas y Joaquín Abati, por la "Cía. Alba-Bonafé" (Alkázar, 20-I-1927). Ninguno de estos estrenos fue bien acogido, ni siquiera las versiones de Les Vignes du seigneur y de Les Nouveaux Messieurs, que se habían convertido en dos de los mayores éxitos del Boulevard en Francia y luego formarían parte de las escasas obras del género que continuarían siendo aceptadas en el libro y en la escena tras la Segunda Guerra Mundial en su país de origen.

Pese a este fracaso relativo de Flers en Madrid, se publicaron algunos textos críticos en torno a su personalidad literaria. Su muerte, el treinta de julio de 1927, fue la ocasión de una extensa necrología en el ABC⁴² donde fue bien situado en el panorama del teatro francés contemporáneo. Sus comedias ligeras habían sido representativas de un Boulevard liviano en transición entre las preocupaciones sociales e ideológicas del Théâtre Libre y "el teatro desorientado, inquieto y fecundo de la postguerra" que estaba sustituyendo con ventaja la frivolidad de una escena en la cual la psicología aparecía reflejada de manera irónica y amena y "en que se jugaba a la sátira social, con bibelots perfumados y galantes y se esgrimía ágilmente el tópico burgués y el tópico revolucionario, a capricho y según los trances". La

superficialidad y la ausencia de opiniones originales fueron la consecuencia ineludible que Flers disimulaba gracias a su agilidad y gracia en el diálogo; pero aquellos defectos garantizaron también su sintonía con la masa de los espectadores burgueses, que gustaban de reconocerse en pinturas tan amables con apariencia de análisis:

Con decir que Robert de Flers colmaba los apetitos teatrales de la mesocracia parisiense y que cultivaba, con gracejo, a lo Meilhac, la comedia de costumbres, parece que está dicho todo. Sus obras tuvieron la prerrogativa de agradar a todos los públicos, dentro y fuera de su país, porque reflejaban, en tono de amable ironía, satírica verba y emoción fácil y burguesa, la vida de sus conterráneos, pero no de una manera privativa y luminosa, sino con reflexión genérica y trivial.

Lo mismo podía afirmarse, tal vez incluso con más razón, de Tristan Bernard, autor de numerosos vodeviles, como el repuesto Cabotine (1907), en colaboración con Alfred Athis, que Pedro Muñoz Seca había adaptado a su estilo llamándolo El castillo de los ultrajes, y los estrenados en Madrid entre 1918 y 1936. Nosotros te salvaremos, adaptación por Luis Gabaldón y Gutiérrez-Roig de La Mariée du Touring Club (1899), por la "Cía. del Infanta Isabel" (Infanta Isabel, 26-II-1924); El hombre que quiere comer, escrito junto con Jacques Natanson y adaptado por Martínez Sierra y Joaquín Abati para la "Cía. Adamuz-González" (Reina Victoria, 28-II-1925), y Mi cocinera (Le Cordon bleu, 1920), que Federico Reparaz y Antonio Fernández Lepina dieron forma de juguete cómico y fue puesto

en escena por la "Cía. cómica del Infanta Isabel" (Infanta Isabel, 22-III-1927).

Sin embargo, su aportación dramática más original no fueron probablemente estos vodeviles sino sus comedias ligeras de costumbres, en las que, más aún que en Robert de Flers, la comicidad no se confiaba tanto al enredo como a la observación bienhumorada y conservadora bajo la ironía epidérmica de su sátira de la realidad social del tiempo tal como podía ser percibida por una mentalidad de clase media, pequeñoburguesa incluso. Un ejemplo sobresaliente es su pieza más conocida, Le Petit Café (1911), cuya versión hecha por José Juan Cadenas conservando el título original fue repuesta diversas veces en el período, en el que también la "Cía. Martínez Sierra" estrenó con escaso éxito (Eslava, 17-IV-1922) El indeciso, una nueva adaptación, a cargo de Eduardo Marquina. En dicha obra, un camarero descontento con su patrón recibe una cuantiosa herencia inesperada que le permite acceder a una vida de placeres lujosos, desde comidas en restaurantes caros hasta el disfrute de la compañía de las cocottes más preciadas, pero acaba dándose cuenta de que ésa no es una vida que le convenga y prefiere regresar al ambiente de trabajo del Petit Café, donde ha conocido una mujer de su condición que lo hará feliz. De esta forma se disuelve de la manera más tranquilizadora posible para la burguesía el peligro de un ascenso de las clases bajas que suplantara su posición dominante.

Esta predicación de inmovilidad social a los de abajo era perfectamente compatible desde su punto de vista con la exaltación de los ricos plebeyos que pugnaban por sustituir en la cúspide de la sociedad a la aristocracia en decadencia, pero aún prestigiosa, tal como Bernard recogió con parecida fidelidad que en Le Petit Café en su Embrassez-moi! (1923), en cuya redacción colaboraron también Yves Mirande y Gustave Quinson⁴³. En ella presentaron a unas cuantas figuras aristocráticas descritas con una serie de rasgos tópicos desde la perspectiva burguesa: altanería apriorística en nombre de los pergaminos y de las maneras, desastrosa gestión económica y frivolidad de costumbres, en contraste con el personaje positivo del vinatero 'Bucatel', un nuevo rico que salva a la familia noble de la ruina y acaba seduciendo y casándose con el miembro de aquélla más reacio a aceptar la compañía de personas sin título. El representante de la burguesía triunfa completamente, aunque ha refinado antes sus modales y ha sido recompensado a su vez con un condado⁴⁴ que sancionará simbólicamente su carácter de oligarquía moderna.

Esta visión de la sociedad encajaba tan bien con los ideales de la mesocracia española que la obra superó el centenar de representaciones tras el estreno por la "Cía. Adamuz-González" (Reina Victoria, 15-XI-1924) de ¡Bésame usted!, su adaptación hecha por José Juan Cadenas. La crítica también compartió el agrado⁴⁵ ante una obra que presentaba

una "tendencia democrática" (El Imparcial) por la que el autor había sabido señalar "sin herir, vicios y convencionalismos sociales" (Diario Universal). Por lo demás, no se ahondó en absoluto en qué podía consistir la "fuerza audaz de la teoría" (Heraldo de Madrid) o comentario social, aparte del hecho de que la obra incidiese en el viejo tema del problema de clases, solucionado esta vez con una pirueta sentimental bien resuelta en la escena de la declaración de amor a 'Bucatel' a la altiva aristócrata, que los autores habían planteado de manera inesperada, pero natural (Diario Universal). De todos modos, la sorpresa radicaba únicamente en la rapidez de la mutación, pues el desenlace se podía adivinar desde el principio (Informaciones), dadas las claras y tópicas premisas de los autores.

La escasa novedad del asunto y la predictibilidad de la intriga no afectaron, sin embargo, a la eficacia teatral de la pieza, que sacó partido del envoltorio sugestivo de su humor. Todos los cronistas elogiaron subidamente la elegancia e ingenio de la comicidad desplegada en ¡Bésame usted!, a la que contribuían equilibradamente, expresado todo mediante un diálogo premioso (Informaciones y El Mundo) pero que se acoplaba perfectamente a las situaciones y no llamaba la atención sobre sí mismo con chistes inoportunos (ABC y La Voz), el desenfado de la pintura de ambiente y de los personajes intencionadamente caricaturizados, sobre todo los

dos centrales de 'Bucatel' y 'Aurora' (El Debate), y el "tono verde pálido que le va muy bien al Reina Victoria" (El Mundo; también El Liberal).

Bernard y sus colaboradores habían aportado un dechado de construcción teatral en la que la sátira no se hacía pesada gracias a su inserción en un contexto de dramaturgia de diversión, mientras que su ligereza de juguete evitaba la frivolidad mediante su puesta al servicio de una razón ideológica (Heraldo de Madrid y El Liberal). El género resultante era una especie de "comedia entreverada de vodevil o viceversa" (El Imparcial; también ABC, El Debate y La Voz) que se elevaba de la media vulgar de los tablados industriales (La Libertad) hasta constituirse en un modelo magistral en su género (Heraldo de Madrid y El Imparcial), aunque inferior a Le Petit Café, comedia que fue evocada varias veces por su parecido a la recién estrenada en cuanto a construcción, índole del humor y presencia de ingredientes sentimentales (El Debate, Diario Universal, El Liberal y La Libertad).

A ello puede añadirse la comunidad de sentido ideológico entonces no analizada, cuyo filisteísmo desde una perspectiva actual convierte seguramente la pieza en un documento anacrónico que pocas veces alcanzan a compensar sus momentos de humor entrañable, de observación tierna y solidaria de los personajes íntimamente bondadosos, momentos que salvan a menudo al Bernard de Le Petit Café de un modo no demasiado

disímil de un autor español de obras cómicas de costumbres como Carlos Arniches. Pero en ¡Bésame usted! no es tan fácil desligar las cualidades humanas y dramáticas de su "intención sociológica", tan evidente que hemos visto no dejó de ser mencionada por la mayoría de los cronistas del estreno, y en ese aspecto hay que disentir de la opinión de Melchor Fernández Almagro (La Epoca), quien aportó en su breve reseña lo que puede considerarse el mejor resumen de la recepción crítica en Madrid de ¡Bésame usted!:

Vodevil picado de sátira, es ¡Bésame usted! una pieza cómica del mejor humor. Tristan Bernard e Ives Mirande [sic] la han construido con ese certero instinto que da a cada elemento la situación adecuada en el conjunto, cuidando tanto de los trazos gruesos que perfilan los caracteres vistos un poco en caricatura como de los matices del diálogo, bien condimentado con especias muy sabrosas, rara vez picantes. El asunto, nada nuevo, se reduce a un caso más de matrimonio desigual, con toda la cohorte de incidencias que son propias de un contraste muy violento entre la vieja nobleza y el improvisado capital. Claro que el enredo está exento de toda intención sociológica, y sólo el ingenio, campeando a sus anchas por lo cómico, y aun bordeando en algún momento lo sentimental, basta para dar a la obra perfume muy grato.

Análogo comentario social en el seno de una comedia ligera puede encontrarse en dos de las piezas de éxito en Madrid del actor y dramaturgo rival de Sacha Guitry, Louis Verneuil (seudónimo de Louis Collin-Barbié du Bocage), quien, sin embargo, tal vez por pertenecer a una generación posterior y menos segura de sus valores, supo enfocar sus sátiras con una ironía que las convirtieron en más sutiles, no reductibles

con facilidad al conservadurismo tópico del autor de ¡Bésame usted!. Un ejemplo sobresaliente de ello es la pieza escrita junto con Georges Berr, Mi mujer es un gran hombre (Maître Bolbec et son mari, 1926), que Cadenas y Gutiérrez-Roig adaptaron⁴⁶ agilizando el desarrollo mediante la supresión de pasajes que no afectaban a la comprensión de la acción⁴⁷ ni a la construcción del sentido, y la "Cía. Carmen Díaz" puso en la escena del Lara el diecisiete de septiembre de 1927.

El estreno suscitó un gran interés crítico⁴⁸ por razones que no es difícil adivinar. El feminismo era un fenómeno en ascenso perceptible sobre todo en la entrada de la mujer en el mercado laboral desempeñando profesiones hasta entonces exclusivamente masculinas, lo que estaba poniendo en cuestión el reparto de papeles en la sociedad tradicional. La comedia de Berr y Verneuil se organizaba oportunamente en torno al conflicto entre el compromiso profesional de la protagonista, una abogada, y el deseo de su marido de que no se dedicara más que a él, de acuerdo con una de sus afirmaciones claves: "Je n'aime ni les femmes qui travaillent, ni les maris qui s'amuse" (p. 11 de la edición original consultada).

Como Mi mujer es un gran hombre está centrada en el hombre, cuya perspectiva es aparentemente la que se sigue desde las primeras escenas (de ahí el título castellano) en tanto asistimos principalmente a sus esfuerzos por devolver la

señora Bolbec al redil de las esposas normales, no es extraño que se pensase que se trataba de un ataque antifeminista ante el que se podía tomar partido. Melchor Fernández Almagro (La Voz) se vio en la obligación de entonar una vibrante apología del derecho de la mujer a la cultura y el trabajo y el cronista de El Socialista se refirió al contenido decididamente burgués de su exaltación de "la moral y el concepto decoroso de la vida en el hogar". En el bando antifeminista, Alejandro Miquis aceptó la tesis presunta de los autores de que "uno puede ser el feminismo económico que ponga a la mujer en plano de igualdad con el hombre y otro el social que forzosamente ha de mantener todas las diferencias" (Diario Universal), mientras que los críticos de La Libertad y El Mundo marcaron implícitamente su situación al referirse al fondo de pesimismo amargo que suponía el desenlace, pues el marido había tenido que resignarse a la vuelta al trabajo de su esposa...

Sin embargo, es precisamente el final lo que permite con más claridad interpretar la obra como no hostil al feminismo sino más bien lo contrario. El hecho de que 'Edmond' acabe de secretario de 'Maître Bolbec', aparte de la razón sentimental aducida (estar a su lado), suponía no sólo un reconocimiento del derecho de la mujer a desempeñar funciones antes mal vistas sino también el de su superioridad mental sobre el marido, presentado siempre como no demasiado inteligente⁴⁹,

de modo que el cambio de papeles que constituía la "situación inicial felicísima" (El Debate) se reafirma y extiende hasta la subordinación del hombre a la mujer en contra de la tradición y en nombre de los méritos personales de cada uno, una conclusión que el tono alegre del final no autoriza a considerar pesimista, aunque sí profundamente irónica en su circunstancia.

El interés indudable del tema no desvió la atención de su tratamiento dramático. Mi mujer es un gran hombre no era tanto una pieza educadora que ilustraba amenamente una cuestión de sociología, en opinión de Miquis (Diario Universal), como una comedia de boulevard que aspiraba sobre todo a divertir con un "trabajo de exclusivamente índole cómica" (La Nación; también Heraldo de Madrid), cuyo autor, al igual que Bernard en ¡Bésame usted!, había pretendido matizar la posible frivolidad del propósito ennobleciéndolo sobriamente mediante el prestigio de un pensamiento de orden intelectual o ideológico que contaba con la sugestión añadida de la actualidad del asunto (La Nación), pero deteniéndose antes de que la sátira derivase en polémica o se cargase de seriedad.

Aun existiendo cierto sabor agri dulce como en otras piezas de Verneuil (La Libertad), el procedimiento optimista y desenfadado convertía la materia en objeto lúdico a la búsqueda de la sonrisa, más burlas o sátira intrascendente que denuncia cruel (El Debate, La Epoca, El Imparcial y La Voz).

Esta ligereza no hacía sino conformarse con los rasgos vodevilescos que animaban la acción en equilibrio de elementos que llevó a Luis Bejarano a definir la obra indicando que no era "ni sátira antifeminista ni vodevil de brocha gorda; pero con matices de sátira y pinceladas de vodevil" (El Liberal), sin llegar nunca a escabrosidades de aceptación arriesgada (Informaciones). En suma:

Los autores de Maître Bolbec et son mari han puesto en su comedia, más que ingenio, experiencia y habilidad. Llamarla comedia, tal vez sea demasiado. Pertenece a esa categoría de teatro medio que logra su éxito, precisamente, entre el público medio. No hay que buscar en ella esa sutil fuerza de lo cómico que, aun en sus juegos, se denuncia como verdadera fuerza. Es algo ligero, gracioso, que sabe hasta dónde puede llegar el atrevimiento para no faltar al buen gusto y en dónde ha de pararse la moraleja para no convertirse en sermón. (El Sol).

La impresión de que se trataba de una pieza en el fondo sin trascendencia la relegó al ámbito de los pasatiempos vulgares, en el sentido de común (La Epoca, El Imparcial y La Voz, sobre todo), del teatro industrial de París, en su vertiente más elegante y moderna (El Debate, El Mundo y El Socialista), tal como podía deducirse de su construcción y diálogo. Este último fue alabado unánimemente por su flexibilidad, finura compatible con la apariencia conversacional, limpieza sin retorcimientos de palabra y malicia, entre otras cualidades que acercaban la musa de

Verneuil a la de Sacha Guitry, aunque sin merecer la "alta estima literaria" del autor de La Jalousie (La Libertad).

En cuanto a la construcción, fue destacada la habilidad con que se habían tomado figuras existentes en la realidad para someterlas a incidentes hilarantes, pero verosímiles (Diario Universal), a pesar de la tendencia a la caricaturización. Los tipos estaban un tanto exagerados, igual que la situación grotesca de partida (La Nación), tal como correspondía a su carácter de sátira, pero su ridículo aparecía templado por la expresión sentimental (La Epoca), que pareció vulgar a Enrique de Mesa (El Imparcial) por lo archiconocido en el teatro de las reacciones de los esposos al sentirse abandonados y después al reconciliarse.

La siguiente obra de Berr y Verneuil⁵⁰ centenaria en Madrid fue Mi hermana Genoveva (Ma soeur et moi, 1928), estrenada por la "Cía. Díaz-Artigas" (Reina Victoria, 26-X-1928), que utilizó la versión realizada también por Cadenas y Gutiérrez-Roig, de características semejantes a la de Maître Bolbec et son mari⁵¹, aunque en esta ocasión algún crítico⁵² afirmó exageradamente que la adaptación había dejado escapar "las iniciales y espirituales esencias de su lengua d'oïl" (La Epoca).

En esta obra predomina el contenido sentimental, mientras que la cuestión social queda en un segundo plano. "El tratadísimo tema de las diferencias sociales, de la

imposibilidad de comprenderse y compenetrarse, de coincidir en gustos, en apreciaciones y conceptos personas procedentes de distintas esferas"⁵³ (El Debate), que pudo entenderse como una adulación anacrónica a la aristocracia sin justificación alguna en la realidad contemporánea (El Liberal), se dirige más bien a conmover con la nostalgia de una vida sencilla de afecto que la protagonista intenta conseguir al lado de 'Fleuriot' hasta que ella reconoce su fracaso, que se debe no tanto a la distancia entre una clase y otra como a la equivocación al elegir al amante, cuyo comportamiento (es un "tonto de capirote") anularía, al particularizarla, el alcance general y la eficacia de la presunta tesis (Heraldo de Madrid; también El Debate).

Esa tontería del protagonista limita considerablemente su verosimilitud, pero este defecto no fue considerado demasiado grave teniendo en cuenta la índole de la obra. Esta no sería una comedia, puesto que faltaban a los personajes "aquellas cualidades de humanidad y hondura que deben exigirse en este género teatral" (El Socialista), pero tampoco era un vodevil propiamente dicho, por más que los dos primeros actos, considerados mejor conseguidos que el tercero, lo pareciesen (El Imparcial, Informaciones y El Socialista), ya que los autores habían intentado añadir a la mera funcionalidad de los personajes en el mecanismo de la acción (Heraldo de Madrid) una apariencia de hondura (Diario Universal). "procurando que

el espectador encuentre en los gestos de esos maniqués reflejos del gesto humano" (La Nación). Para conseguirlo, habían acentuado la nota sentimental, refrenándola de modo que no desterrase la comicidad, hacia la comedia blanca con posible moraleja incluida (La Epoca, El Imparcial y El Socialista).

Se trataría, en suma, de una fusión de vodevil y de comedia sentimental (Informaciones, El Liberal y la Libertad) que encajaba más claramente aún que Maître Bolbec et son mari en la modalidad de comedia ligera renovadora que estaban cultivando por los mismos años dramaturgos como Sacha Guitry o Marcel Achard, de cuyas piezas humorístico-sentimentales Ma soeur et moi no difiere sustancialmente. Incluso la imaginaria 'Geneviève' puede recordar las evocaciones de personalidades ficticias en las achardianas Jean de la Lune y Domino, con las que la pieza estrenada de Berr y Verneuil coincidiría también en cierta sugestión de melancolía, especialmente en el desenlace. Pero en la obra de éstos está ausente el lirismo que singulariza la de Achard.

Las pretensiones literarias de Ma soeur et moi estaban voluntariamente limitadas. No era sino una comedia más de boulevard ajustada al patrón de la nueva fórmula francesa (ABC y La Nación), sin otra ambición que la de entretener a un público medio receloso de espectáculos mentalmente difíciles, pero dotado del buen gusto suficiente como para saber apreciar

el tacto y el buen gusto de las situaciones y del diálogo, ni trascendentales ni groseras (El Liberal, El Mundo y La Voz), o, dicho de otro modo, una "sobredorada medianía" cuya mejor justificación era la de haber divertido al público y hecho, de paso, un buen negocio (El Sol).

El último gran éxito de Verneuil, ya en solitario, fue El amante de madame Vidal (L'Amant de Madame Vidal, 1928), que la "Cía. Meliá-Cibrián" estrenó en el Avenida el ocho de septiembre de 1930, una comedia que Enrique Fernández Sad, quien la adaptó discretamente⁵⁴, denominó vodevil, como insistiendo en su carácter de dramaturgia para usar y tirar, "divertida literatura efímera", a que se refirió en la "autocrítica" previa al estreno⁵⁵:

Este teatro de Verneuil, teatro para gente optimista y buena vividora, que quiere hacer la digestión después de una buena cena, tiene la comicidad suave y natural que ha dado fama mundial a su pluma sensualista y satírica a un tiempo⁵⁶.

A tal presentación, que se hizo eco de las conclusiones de la crítica en la recepción de los éxitos anteriores, sucedieron las reseñas del estreno⁵⁷, que estudiaron la obra en el contexto del teatro industrial más incluso que en los ejemplos anteriores, probablemente por la apariencia decididamente vudevilesca de El amante de madame Vidal. Aunque se le hubieran querido dar cualidades de comedia sentimental, lo predominante en la obra pareció el vodevil (El Debate e

Informaciones), dentro de la tradición francesa típica en cuanto al tema del adulterio (ABC), pero con introducción de variantes renovadoras. Entre ellas, se aludió al respeto de la moralidad -no así en opinión de Jorge de la Cueva (El Debate)-, en tanto la infidelidad había sido imaginaria y se había ridiculizado al personaje donjuanesco ('Brézolles'). El matrimonio quedaba así glorificado en lugar del adulterio, de modo que la obra, pese a sus picardías, podía pasar por comedia blanca (El Imparcial y El Socialista) o calificarse con la expresión afortunada de "vodevil blanco y rosa" (Heraldo de Madrid). Pero las modificaciones más importantes fueron de orden estructural:

[Verneuil] toma como punto de partida, en vez del equívoco primitivo, un carácter o un conflicto caricaturizable que logra dar cuerpo con cierta verosimilitud, y siempre sobre un fondo humano, aunque el contraste determine situaciones de alta comicidad. (El Imparcial).

En la pieza recién estrenada, este procedimiento se había traducido en la creación del tipo de 'Madame Vidal' y en la organización de la trama en torno a un único lance -el fingimiento del amor⁵⁸- desarrollado sostenidamente gracias al "malabarismo gracioso de ideas, sentimientos y situaciones" (La Epoca), de las que surgía natural y sutilmente la comicidad, en general sin recurso al chiste (Heraldo de Madrid), aunque a veces se notara la búsqueda forzada de un esprit (El Debate) que agilizase unas escenas en las que el

enredo, poco complicado, no compensaba su longitud excesiva (ABC), sobre todo en la exposición y el desenlace, demasiado explicativos (El Debate y El Sol). A pesar de ello, tanto el planteamiento del conflicto como la pintura de 'Madame Vidal' parecieron arbitrarias a algunos (La Nación y El Sol), transcurriendo la comedia unas veces de acuerdo y otras no con los cambios incoherentes de la protagonista "de la inconsciencia a la tontería, a la amnesia total y a la locura absoluta", según Jorge de la Cueva (El Debate), para quien ésa era una de las ventajas del género híbrido cultivado por el autor. Cuando el desarrollo perdía lógica, se pisaba el terreno del vodevil, y cuando se acertaba a disimular el desenfado en cuanto a la racionalidad de las peripecias bajo el disfraz del estudio psicológico, el de la comedia.

El virtuosismo técnico de Verneuil le permitió mantener en todo caso la impresión de unidad o, al menos, que la heterogeneidad de los elementos en juego no afectara negativamente al placer del espectador, sino que, al contrario, lo aumentase con variadas ocasiones de contento, desde la insinuación del equívoco vodevillesco hasta la delectación sentimental hábilmente ligada a una institución matrimonial reafirmada tras la amenaza, pasando por los ingredientes más modernos de la ironía constante que, más allá de su lograda expresión estilística, se ejerce también sobre todos los personajes: el Don Juan que quiere seducir a la

señora Vidal consiguiendo únicamente convencerla de que debe irse con su rival, el secretario 'Philippe', presentado éste en una mezcla cómicamente ambigua de atontado y casto José; el marido revelado sorpresivamente como opuesto a la imagen heroica que de él tiene su esposa. Las elaboraciones fantásticas de ésta quedan así ridiculizadas sin que por ello pierda simpatía porque su falseamiento de la realidad procede paradójicamente de su ser auténtico, lo que nos remite una vez más a los personajes típicos de Achard, con un tratamiento principalmente cómico en Verneuil, cuyo lugar está de todos modos entre los renovadores del Boulevard ligero.

Incluso si sus comedias no aspiraban a gran literatura dramática, pudieron desempeñar un papel digno de atención en la puesta al día del público, cada vez más dispuesto a aplaudir durante muchas representaciones piezas que introdujesen una cierta libertad temática y técnica en un género vudevillesco antes sujeto a rígidos convencionalismos estructurales, cuando no se le hacía encajar en las formas del sainete y el juguete cómico. Los éxitos centenarios de Verneuil anuncian los de José López Rubio, Edgar Neville o, en general, la comedia ligera de los años de la posguerra, y se integraron por tanto con fuerza renovadora en el panorama del teatro industrial del Madrid previo a 1936. Puede ser significativo un repaso de la producción de Verneuil representada en la capital española.

Además de la reposición de Idilio en un quinto piso, se dieron a conocer, antes de Mi mujer es un gran hombre, La solución Potober, por la "Cía. Pedro Zorrilla" (Cómico, 25-XI-1922); Te amo y serás mía, adaptación de Julio F. Escobar presentada por la "Cía. de comedia Rivera-De Rosas" (Apolo, 21-XII-1923), y ¡Qué encanto de mujer! (Ma cousine de Varsovie, 1923), adaptación muy libre de Carlos Arniches y Antonio Paso, por "Cía. Puga-Moragas" (Fontalba, 24-XII-1925), a las que hay que añadir una serie de piezas representadas en una circunstancia que impedía el éxito sostenido de público, la de su estreno por una compañía extranjera, aquí la del mismo Verneuil, que dio a conocer en mayo de 1921 en el teatro de la Comedia, el día 18, Pour avoir Adrienne (1919); el 19, Mademoiselle ma mère (1920); el 20, Le Traité d'Auteuil (1918), y el 21, Daniel (1920). Ninguna de aquellas obras representadas en castellano logró hacerse centenaria, objetivo que sí consiguieron consecutivamente las siguientes, Mi mujer es un gran hombre, Mi hermana Genoveva y El amante de madame Vidal, a las que sucedió con menos éxito La señorita mamá (Mademoiselle ma mère), versión de Gutiérrez-Roig estrenada por la argentina "Cía. Fanny Brena" (Muñoz Seca, 15-IV-1932)⁵⁹, todas las cuales se pusieron en escena bien avanzado el período, cuando el vodevil y los géneros cómicos nacionales habían pasado ya su época dorada.

Éxitos como los de El gallo, en 1930, de Flores de lujo, al año siguiente, o de La 'miss' más 'miss', en 1934, parecen refutar esa impresión, pero los dos primeros triunfaron sobre todo por la música y el espectáculo, mientras que el tercero, adaptado en forma de sainete ortodoxo, giraba en torno al fenómeno entonces nuevo de los concursos de belleza, como pagando su tributo a la modernización, aunque sólo lo fuera en la anécdota. Esta renovación meramente cosmética no salvó al género de su decadencia. La gran aceptación de Verneuil, coincidente con la presencia en los tablados madrileños de las obras de Noel Coward o de comediógrafos húngaros como Laszlo Fodór, indicaban que la hegemonía correspondería en adelante, junto con el teatro musical cuya dinámica espectacular era en gran parte independiente a la evolución de la literatura dramática, a la comedia ligera imaginativa, irónica, elegantemente dialogada y, sobre todo, flexible técnicamente, esto es, abierta a recursos procedentes de la vanguardia reciclados de acuerdo con las exigencias del teatro de consumo, favoreciendo así el triunfo de la modernidad dramática de arriba abajo del panorama escénico español.

NOTAS

1. En el propio país, la tendencia a reducir el papel del autor se veía compensada por la fama que éste hubiese conseguido, que podía ser utilizada más tarde para atraer de nuevo al público, mientras que abundan los indicios de que esto no ocurría tanto cuando se trataba de dramaturgos extranjeros, al menos en Madrid. La ausencia de los nombres de los autores originales en muchas carteleras y ediciones que sólo daban los del o los adaptadores (ya se verá el ejemplo del único gran éxito de taquilla italiano en el período, Los claveles rojos), las faltas de ortografía que deformaban a veces el nombre extranjero cuando se indicaba, los cambios en la adaptación que hacían casi irreconocible al original, entre otros, sugieren que el autor extranjero era lo de menos a la hora de proponer un producto importado de teatro industrial al sufragio de los espectadores madrileños.

2. La imposibilidad de localizar hasta el momento el texto de la adaptación castellana ha impedido determinar los cambios introducidos, que debieron de ser profundos si los adaptadores trabajaron con el mismo texto francés que el publicado de Souris d'hôtel que he consultado (Paris, Librairie Théâtrale, 1927). En éste no figura por ninguna parte el episodio del robo de unas cartas comprometedoras del honor de una dama a que aludieron diversas reseñas como uno de los principales lances de la obra.

3. Se publicaron las recensiones siguientes:

- F. [Floridor], "Rata de hotel", ABC (24-XII-1921), p. 17.

- E. de M., "En el Rey Alfonso: Rata de hotel", La Correspondencia de España (24-XII-1921), p. 5.

- Rafael Rotllán, "En el Rey Alfonso.- Rata de hotel.- Comedia en cuatro actos, de Armond Gorgidor [sic], adaptada a la escena española por don Eduardo Marquina y R. R. Torres", El Debate (24-XII-1921), p. 3.

- A., "Reina Victoria: Las amorosas, comedia de incógnito.- Rey Alfonso: Rata de hotel, comedia en tres actos, de Aremont y Germinet [sic], adaptación española de Eduardo Marquina y R. F. de Torres", La Epoca (24-XII-1921), p. 1.

- "En el Rey Alfonso: Rata de hotel", Heraldo de Madrid (24-XII-1921), p. 5.

- J. [José] de L. [Laserna], "Rey Alfonso.- Rata de hotel", El Imparcial (24-XII-1921), p. 4.

- L. Bejarano, "Rey Alfonso: Estreno de la comedia en tres actos, de Armont Jorbidor [sic], adaptación española de

Eduardo Marquina, titulada Rata de hotel", El Liberal (24-XII-1921), p. 3.

- M. Machado, "Rey Alfonso: Rata de hotel, por MM. Armont y Gerbidon, adaptación española de R. F. Torres y Eduardo Marquina", La Libertad (24-XII-1922), p. 4.

- Casado, "En el Rey Alfonso: Rata de hotel, comedia en tres actos de MM. Armont y Gerbidon", El Mundo (24-XII-1921), p. 2.

- [José Alsina], "Rey Alfonso: Rata de hotel", El Sol (24-XII-1921), p. 3.

- "Rata de hotel", La Tribuna (24-XII-1921), p. 5.

4. La trama original de Souris d'hôtel puede resumirse así:

El industrial 'Jean', de vacaciones en la Costa Azul, cuenta a unos amigos en su habitación del hotel que se ha enamorado de una bella mujer casada, 'Mme. Lemarlier', a la que ha podido hablar cuando ella, perdiendo en el casino, le ha pedido prestada una suma, que él no dudó en otorgarle para tener la oportunidad de hablarle otra vez. Pero en seguida llega 'M. Lemarlier' con su esposa para disculparse y devolver lo prestado. La decepción de 'Jean' no dura mucho, sin embargo: 'Mme. Lemarlier' se presenta sola en la habitación de 'Jean', donde conciertan cenar juntos. Cuando llega la hora, 'Mme. Lemarlier' entra en la habitación envuelta completamente en un abrigo so pretexto de que está desnuda. Mientras 'Jean' está en el servicio, la que hemos conocido hasta el momento como 'Mme. Lemarlier' se quita el abrigo y se descubre que es una rata de hotel o ladrona de guante blanco. Tras dejar una nota en nombre de la falsa 'Mme. Lemarlier' en la que dice haberse ido, se esconde bajo la cama. 'Jean' sale, lee la nota y se va, pero vuelve tras unos instantes, descubriendo a la ladrona in flagranti. Sin embargo, no la descubrirá a la policía, que llega poco después para advertirle de la presencia de los ladrones, porque quiere aprovechar la situación para conseguir a la mujer que desea aún más ahora que sabe quién es. Tras demostrar que es un caballero y que no la molestará, 'Rita', verdadero nombre de la ladrona, accede a iniciar una relación sentimental con 'Jean', que también le gusta. Ya juntos, 'Rita' se va a vivir con él, abandonando su profesión, aunque no su desprecio por la legalidad. Además de pequeños robos, concierta con su padre que éste consiga un trabajo de croupier para poder hacer trampas en favor de 'Jean', sin que éste lo sospeche. Así lo llevan a cabo hasta que un empleado del casino descubre a 'Jean' la causa de sus ganancias continuas. 'Jean', ofendido en su honor, abandona a 'Rita', pero como no puede dejar de amarla, intenta volver a su lado cuando se encuentran de nuevo en otro hotel donde ella trabaja de bailarina. 'Rita' acepta a condición de que 'Jean' acepte robar al residente en la habitación contigua. 'Jean' lo hace y se siente asqueado por su acción. Pero 'Rita' le

confiesa que todo ha sido una estratagema para probar su cariño, pues el robado no es sino su padre y ella ha dejado por completo de imitar a Caco. La reconciliación es el final feliz de la obra.

5. Su pieza policiaca más famosa, Le Mystère de la chambre jaune (1912), había entrado en los repertorios madrileños con el título de El misterio del cuarto amarillo y fue repuesta en varias ocasiones durante el período.

6. También procede del país vecino El rosario, estrenada por la "Cía. Lola Membrives" (Centro, 5-XI-1928), es decir, la versión de Luis Linares Becerra y Carlos de Batlle de la adaptación teatral por André Bisson con el título de Le Rosaire (1925) de uno de los grandes best-sellers narrativos del tiempo, The Rosary (1909), de Florence Barclay.

7

. Floridor (ABC) describió así el episodio elegido de la novela y los cambios introducidos en él:

De la novela de Pierre Louyos [sic], rosa abierta de amor y sensualidad, preciosa evocación de tiempos heroicos, ha entresacado el poeta Marquina una de sus más bellas páginas, aquel episodio en que Chrysis pone precio a su amor, furiosamente anhelado por Demetrios, solicitando en su loca ambición tres cosas: el espejo de Bacchis, la peina [sic] de Touni y el collar de siete hilos de perlas marinas que adornan los divinos hombros de Afrodita. El sacrilegio se consuma. Demetrios entra en el templo y se apodera de la codiciada joya. Delante de la plebe alejandrina ella ostentará el espejo, la peina y el collar, mereciendo por su audacia la muerte.

Ella esperará en su prisión a Demetrios, y aquella hora será radiante. Chrysis, después de haberla vivido, ya no encontrará en la tierra ninguna otra emoción. Ella ha conocido todos los placeres y sabe su amargor. Ha subido a la cumbre de la más alta cumbre, y desde allí ha visto un horizonte que la alucina. Corre al faro, y desnuda muestra a la indignada muchedumbre que la maldice las joyas sagradas. Un pensamiento la conturba. ¿Vendrá él? No, no vendrá. Bien sabe que la realidad de su amor no valdría nunca lo que su promesa. Y de este modo Chrysis se adormece en las sombras, pronunciando el nombre de Demetrios.

Eduardo Marquina ha modificado el final con el perdón para los dos amantes, hasta quienes el pueblo de Alejandría eleva sus voces de piedad y de amor.

8. He consultado las recensiones siguientes:

- Floridor, "El collar de Afrodita", ABC (12-IV-1925), p. 40.
- Melchor Fernández Almagro, "Alkázar.- Estreno de la ópera bufa en tres actos y seis cuadros, escrita sobre el pensamiento de una obra extranjera por Eduardo Marquina, música del maestro Guerrero", La Epoca (13-IV-1925), p. 1.
- El Bachiller Relamido, "Alkázar: El collar de Afrodita", Heraldo de Madrid (13-IV-1925), p. 2.
- "Alkázar", El Imparcial (12-IV-1925), p. 2.
- F. Gillis, "Alkázar: El collar de Afrodita", Informaciones (11-IV-1923), p. 4.
- L. Bejarano, "Alkázar: El collar de Afrodita, opereta bufa en tres actos y seis cuadros, escrita sobre el pensamiento de una obra extranjera por Eduardo Marquina, música del maestro Guerrero", El Liberal (12-IV-1925), p. 2.
- [Antonio de la Villa], "Alkázar: El collar de Afrodita, tres actos, de Marquina, con música de Guerrero", La Libertad (12-IV-1925), p. 5.
- "Alkázar: El collar de Afrodita, opereta bufa, adaptación de la novela de Pierre Louys, hecha por Eduardo Marquina, música de Jacinto Guerrero", El Mundo (13-IV-1925), p. 2.
- F. de H., "Alkázar.- El collar de Afrodita", El Socialista (12-IV-1925), p. 2.
- R. H. B., "Alkázar: El collar de Afrodita, opereta bufa en tres actos, escrita sobre el pensamiento de una obra extranjera, por Eduardo Marquina, música del maestro Guerrero", El Sol (12-IV-1925), p. 3.
- José L. Mayral, "En el Alkázar: El collar de Afrodita", La Voz (13-IV-1925), p. 2.

9. He utilizado las recensiones siguientes:

- F. [Floridor], "Veinte mil leguas de viaje submarino", ABC (19-XII-1927), p. 38.
- J. Morales Darías, "Veinte mil leguas de viaje submarino en el Novedades", La Epoca (17-XII-1927), pp. 1-2.
- "Los estrenos de ayer.- En Novedades", Heraldo de Madrid (17-XII-1927), p. 5.
- J. [José] de la C. [Cueva], "En Novedades: 20.000 leguas de viaje submarino", Informaciones (17-XII-1927), p. 6.
- L. Bejarano, "Novedades.- Veinte mil leguas de viaje submarino, letra de Carballada, Guillén y Barlani [sic], acotaciones musicales del maestro Ubeda", El Liberal (17-XII-1927), p. 3.
- Antonio de la Villa, "Novedades: Nuevo viaje submarino de Rambal", La Libertad (17-XII-1927), p. 5.
- J. [José] A. [Alsina], "Novedades.- Veinte mil leguas de viaje submarino", La Nación (17-XII-1927), p. 4.

- Núñez, "Novedades.- "20.000 leguas de viaje submarino", El Socialista (17-XII-1927), p. 3.

- A. R. [Rodríguez] de L. [León], "Novedades: 20.000 leguas de viaje submarino, libro de los Sres. Guillén, Carballada y Rambal, música del maestro Ubeda", El Sol (17-XII-1927), p. 7.

- E. E., "20.000 leguas de viaje submarino, en Novedades", La Voz (17-XII-1927), p. 2.

10. El argumento de la adaptación de Veinte mil leguas de viaje submarino puede resumirse así:

El científico 'Aronax' y su criado 'Consejo' son apresados por 'Nemo', el capitán del submarino que ha hundido el barco en que aquellos viajaban en busca de la misteriosa criatura que tanto entorpecía la libre navegación en el mundo, que no era otra que el submarino mismo del capitán. Este les cuenta las razones de la invención del aparato y de su conducta posterior. Tras habersele sido arrebatada con la ayuda de los ingleses la jefatura del estado de Milinda por su tío 'Kassey', el matador de su padre el antiguo maharajá, 'Nemo' vuelve a su patria dispuesto a vengar a su progenitor. Se lo impedirá 'Saadi', la hija del usurpador fugada del palacio, de la que se enamora 'Nemo' y es correspondido. En lugar de matar a 'Kassey', el príncipe se presenta ante el pueblo como el verdadero heredero durante la ceremonia de coronación del tío, a quien manda encarcelar. Su hija acude a la prisión, donde le presenta a su amado, 'Nemo', a quien 'Kassey' le pide que le devuelva su hija para poder concederle su mano según las reglas. 'Nemo' accede a todas sus demandas, incluida la de liberarlo. Sin embargo, 'Kassey' no cumple su promesa, sino que entrega su hija como un sacrificio a la diosa Kali. Gracias a la lealtad de uno de los sacerdotes, 'Nemo' se entera de la felonía, pero no llega a tiempo de evitar la desgracia, pues 'Kassey', antes de morir a manos del sacerdote fiel, manda a 'Saadi' al campamento de los ingleses, quienes derrotan al ejército de rescate de 'Nemo'. Este decide entonces embarcarse en el submarino de su invención y perseguir todos los barcos que pueda, tras enterarse de que su amada está siendo deportada por los británicos a una de las colonias de ultramar. Poco después de relatar su historia, localiza el barco en cuestión, lo ataca, vence, rescata a 'Saadi' y libera a sus prisioneros durante la apoteosis de la celebración del rescate.

11. El cronista de El Sol dio también los nombres de la modista, Manuela Capistrós; del encargado de la maquinaria de escena, Antonio Martín, y del electricista, Serafín López.

12. La modernidad escenográfica y estructural de la adaptación rambaliana es evidente incluso en la lectura de las acotaciones de su edición: Pascual Gullén y Manuel Carballada y Baerlam, "Veinte mil leguas de viaje submarino, fantasía en cuatro capítulos, distribuidos en quince cuadros, inspirada en el pensamiento de la célebre novela de Julio Verne que lleva el mismo título, ilustraciones musicales del maestro Eugenio Ubeda", Comedias, III (14-I-1928), 100.

13. Se ocuparon de El as las recensiones siguientes:

- Floridor, "El as", ABC (14-XI-1919), p. 19.
- ELEPE, "Estrenos.- El as", La Correspondencia de España (14-XI-1919), p. 4.
- Rafael Rotllán, "En el Reina Victoria: El as.- Vodevil en tres actos, de Hennequin y Gorsse, adaptación castellana de José Juan Cadenas, música del maestro Calleja", El Debate (14-XI-1919), p. 2.
- Alejandro Miquis, "En Reina Victoria: El as", Diario Universal (14-XI-1919), p. 2.
- A., "Reina Victoria: El as, vodevil en tres actos, original de Hennequin y De Gorsse, adaptación de José Juan Cadenas, con música del maestro Calleja", La Epoca (14-XI-1919), p. 1.
- [A. P. L.], "Reina Victoria.- Pepe Cadenas, El as", Heraldo de Madrid (14-XI-1919), p. 3.
- "Reina Victoria", El Imparcial (14-XI-1919), p. 2.
- "Estreno en el Reina Victoria: El as", El Sol (14-XI-1919), p. 9.

14. El argumento de Chouquette et son as puede resumirse así, reducido a sus líneas fundamentales:

En 1918, el casado señor 'Le Minois', haciéndose pasar por 'Duchesne', se hospeda en un hotel de Clermont-Ferrand, donde trabaja su hermano de leche 'Auguste', dispuesto a seducir con su barba rubia a 'Chouquette', una famosa cantante frívola, sin saber que ella ha hecho voto de no querer más que a militares mientras dure la guerra. Al mismo establecimiento llega de permiso y de incógnito el as de la aviación 'Forcalquier' acompañado de 'Clara', a la que ha conocido poco antes en el tren donde ha viajado desde el frente y donde ha pegado al jefe de estación por haber pisado sin querer a su nueva amante. Ya en el hotel, entrega su uniforme a 'Auguste' para que lo lleve a la tintorería. A la sola vista de ese uniforme, lleno de condecoraciones, 'Chouquette' se enamora del heroico e irascible aviador. Por supuesto, el civil 'Le Minois', o 'Duchesne', recibe calabazas de la estrella, pero eso no le desengaña de sus propósitos seductores y acepta sin vacilar la propuesta de 'Clara', a la que apenas ha visto, de besarla. Ella sólo ha pretendido provocar otra escena como la del tren, ya que conoce lo que 'Forcalquier' puede hacer con

'Le Minois'. Como éste también se lo imagina, sale huyendo perseguido por el as, de quien consigue escapar afeitándose y poniéndose el uniforme de éste, que le ha prestado 'Auguste' en el apuro. 'Forcalquier' le saluda entonces como el capitán 'Duchesne', otro famoso aviador. Ya solo y uniformado, 'Le Minois' es visto por 'Chouquette', quien le confunde con 'Forcalquier'. El falso as aprovecha el equívoco para sus fines galantes, con el resultado de sufrir un cólico nefrítico, como le había ocurrido otras veces en circunstancias similares, según 'Auguste'. 'Chouquette' llama a un médico. Aparece uno militar que, engañado también por el uniforme, envía a 'Le Minois', pese a sus protestas, al hospital militar. Al día siguiente, 'Chouquette' acude al sanatorio para cuidar a su presunto aviador y comunicarle que pasará a su lado los diez días del permiso de éste, lo que a 'Le Minois' no le agrada demasiado, a causa de su esposa, a pesar de que todavía no sabe que ella, 'Denise', ha entrado a trabajar de enfermera en el mismo hospital. Allí se encuentra con 'Chouquette' y ambas simpatizan por su común devoción a los soldados hasta el punto de que 'Denise' nombra a la cantante auxiliar suya para que ésta pueda continuar junto con su aviador. Al enterarse de la llegada de su esposa, 'Le Minois' intenta huir fugándose por la ventana, pero pierde su oportunidad por haberse quedado escuchando la conversación entre 'Denise' y el 'Forcalquier' de verdad, que la había intentado seducir sin resultado. Como último recurso, 'Le Minois' ruega a 'Chouquette' que convenza con sus encantos al médico de que le dé de alta. En ese momento se presenta un coronel que ordena que permanezca arrestado en el hospital como 'Forcalquier' por el incidente del tren. La situación se enreda aún más cuando aparece 'Lucy', la esposa del as, para llevar regalos a los enfermos y heridos. Cuando está buscando dónde dejarlos, se encuentra con 'Chouquette' y 'Denise', de manera que se descubre la doble infidelidad, a la esposa y a la amante, de 'Forcalquier'. Entretanto, 'Le Minois' ha conseguido que el as le preste su traje de paisano a cambio del uniforme. Cuando 'Chouquette' ve a 'Forcalquier' vestido de militar y habla con él, ambos se dan cuenta de la suplantación por el que aún creen el capitán 'Duchesne'. En ese momento, 'Lucy' los ve juntos, lo que confirma sus sospechas pese a las explicaciones de ambos echando la culpa a 'Duchesne', de quien sospechan en mayor medida después de comunicarles 'Denise' que no había nadie con tal nombre en la lista de hospitalizados. Inmediatamente después, 'Denise' y 'Le Minois' se encuentran al fin. El marido intenta explicar su presencia allí con el pretexto de que había ido a verla. Ya tranquilizada, 'Denise' le habla de su nueva amiga 'Chouquette', que 'Le Minois' finge no conocer incluso cuando su esposa se la presenta y la cantante no se cree, una vez dejados solos, que es simplemente un doble de 'Duchesne'. La

entrada de 'Forcalquier', que le descubre por el traje, le desenmascara. 'Le Minois' quiere defenderse con la amenaza de contar las aventuras del as a su mujer, a lo que 'Forcalquier' contesta con la amenaza de romperle la cabeza. El civil, muerto de miedo, confiesa a 'Lucy' que ha sido el amante de 'Chouquette' y también de 'Clara', tras hacerse pasar por 'Duchesne'. Cuando están todos juntos, llega 'Denise', a quien 'Chouquette' piensa a contar todo, aunque no lo hace pensando en la amistad que las une. Al final, atribuye todas las fechorías amorosas al inexistente capitán 'Duchesne', que acabaría de haberse marchado del hospital.

15. Rafael Rotllán (El Debate) se indignó ante la liberalización de costumbres -al menos sexuales- que supuso la conflagración, de lo cual Chouquette et son as aportaba un buen ejemplo:

El más encarnizado enemigo de Francia no escribiría un libelo tan feroz contra la naturaleza del patriotismo de la mujer parisiense. No son Hennequin y Gorsse solos quienes pintan esa monstruosa alianza entre el libertinaje desenfrenado con la admiración y afecto a los héroes de la patria. En muchos cuentos y novelas, publicados durante la lucha, y más aún en libros aparecidos después del armisticio, se proclama la misma norma femenina: ¿qué podemos negar nosotras a los que nos defienden o defendieron? Y si L'Humanité y Le Journal du Peuple no exageraron al describir las fiestas de la victoria, de ese canon se hizo una aplicación muy radical y muy deplorable.

16. El cotejo de las ediciones consultadas, esto es, Maurice Hennequin, Marcel Guillemaud, Henry de Gorsse, Chouquette et son as, vaudeville en trois actes, Paris, Libraire Théâtrale Georges Ondet, 1923, y Hennequin y De Gorsse, El as, vodevil en tres actos, adaptación castellana de José Juan Cadenas y Emilio Sánchez Pastor, Madrid, R. Velasco, 1920, revela que los adaptadores se limitaron en general a suprimir el texto que creyeron no afectaba a la buena comprensión de la intriga (por ejemplo, eliminaron las escenas VII y VIII del acto III francés), seguramente para evitar que el texto, ya de por sí largo, se extendiera intolerablemente debido a la interpolación de los cantables (que la hicieron lánguida de todos modos para el crítico de El Imparcial), intermedios musicales que se injertan de manera hábil en la base textual adaptada. No se aprecian cambios que rebajen o desvirtúen el sentido de la obra, cuyo erotismo fue trasladado con práctica integridad a la versión española.

17. Véase el testimonio de La Epoca, que puede complementar las detalladas acotaciones de la adaptación publicada (pp. 80-81, para el número de las banderas):

El número principal (porque más que escena es número) es de los mejores que hemos visto nunca en aquel escenario. Es una bandera viviente, compuesta de bellas figurantas, en la que efectos de luz van poniendo los colores de Francia, de los EE.UU., de Inglaterra y de España, puesto que en España estamos. La preparación de este cuadro vivo, con un fondo escénico de escalas por las que desciende más de medio centenar de figurantas vestidas de blanco, y las figuras alegóricas de Norteamérica y de Inglaterra haciendo guardia mientras se canta la canción de Madelon, son de un efecto escénico bello y sorprendente.

Hay otros números artísticos que fueron muy repetidos: el del baile negro o indio (más indio que negro a juzgar por los preciosos trajes de fantasía de las bailarinas) y el grupo plástico de las enfermeras [acto II, escena X].

18. Las diferencias de género entre el vodevil con música y la opereta son difíciles de determinar, al menos en el ámbito de las adaptaciones. En ocasiones las fuentes denominan operetas lo que parece un vodevil por su temática erótica, su ambientación burguesa contemporánea y su estructura basada en la complicación con rigor mecánico del enredo. Ante la duda, he preferido englobar todas las obras cómicas musicales en el mismo apartado, incluyendo los juguetes cómicos, que se distinguirían por su recurso cuantitativamente mayor a una comicidad verbal también presente en el vodevil y la opereta. Sólo haré una distinción más precisa cuando la pieza cuya recepción se comente pertenezca con claridad indudable a alguno de los subgéneros, como será el caso de la italiana Los claveles rojos. Por supuesto, el problema no afecta a las operetas de asunto serio, que se relacionan con el tradicional drama lírico con la única diferencia esencial en cuanto a la organización del texto de su división entre diálogo en prosa y cantables en verso. Pertenecen a este género de opereta las obras adaptadas del francés La virgen de mayo, de Paul Max, adaptada por Fernando Luque, con música de Federico Moreno Torroba, estrenada por la "Cía. de Opera" en el teatro Real el 14 de febrero de 1925, y Maitena, "pastoral vasca" de Etienne Décrept, música de Charles Colin, traducida por Alfredo de Echave y Santos de Urrutia y puesta en escena por la compañía de aficionados del Hogar Vasco en la Zarzuela, el 29 de mayo de 1928.

19. He utilizado las reseñas siguientes:

- "Las conquistas de Pardillo [sic]", ABC (13-I-1921), p. 21.

- A. M. [Alejandro Miquis], "En Martín: Las conquistas de Pardillo [sic]", Diario Universal (13-I-1921), p. 1.

- "Martín: La conquista del Pardillo [sic]; vodevil francés adaptado por los señores Larra y Lozano con música de los maestros Fuentes y Camarero", El Liberal (13-I-1921), p. 3.

- "Martín: La conquista del pardillo [sic]", El Sol (13-I-1921), p. 12.

- A. M., "Martín.- La conquista del pardillo [sic]", La Tribuna (13-I-1921), p. 3.

20. El cronista de La Tribuna la calificó de "conato de opereta que degenera en vodevil picante, de un verde subido" y el de El Sol afirmó que los adaptadores habían alterado la gracia de la obra francesa "con momentos musicales inútiles, con escenas propias lamentables y con la más espantosa confusión".

21. En Chouquette et son as tiene gran importancia la situación histórica en que la trama se desarrolla, lo que contrasta con la ambientación convencional (con la alcoba como centro, a menudo en un hotel galante) subordinada a una mecánica tendente a la abstracción, del vodevil clásico de un Feydeau, que La conquista de Pardillo sigue escrupulosamente.

22. La acción de La conquista de Pardillo comienza con la contratación de 'Cañete' como empleado de la agencia matrimonial dirigida por la señora 'Siempreviva', Himeneo, que no es sino la tapadera de otro tipo de actividades galantes. Según 'Salustiano', amigo del recién contratado, ahí se conciertan los encuentros eróticos que luego se llevan a cabo en el hotel de Cercedilla donde 'Salustiano' trabaja. Entre los clientes de la agencia que van llegando, están 'Casta' y 'Eva', la segunda de las cuales quiere convencer a la otra de que se busque un amante como el que ella tiene, un hombre que suele utilizar en el hotel el seudónimo de 'Antolín' de modo que 'Eva' misma no sabe que se trata de 'Quintanilla', el marido de su amiga 'Casta'. A continuación, llega la pareja de recién casados formada por 'Fausto' y la tonta, por inocente, 'Margarita'. Por último, 'Quintanilla' aparece junto con su amigo de provincias, 'Pardillo', quien es todavía virgen a sus cuarenta años. 'Siempreviva' los mandará a todos al hotel, donde emparejará a 'Pardillo' con 'Casta' y a 'Eva' con 'Curriquil', el cual se ha tenido que hacer pasar por Delegado contra la Inmoralidad al ser sorprendido por su mujer 'Eulalia' en la agencia.

Ya en el hotel (acto II), ésta toma la habitación 19 para sorprender al marido; mientras que a los recién casados corresponde la habitación 23; a 'Eva' y 'Curriquil', aún bajo la apariencia de Delegado, la 21, y la 22 a 'Casta', con el seudónimo de 'Dora' y 'Pardillo', con el de 'Domingo' los cuales se despiden sin hacer nada en un primer momento por el azoramiento causado por su inexperiencia. Su habitación queda vacía unos instantes; entonces 'Fausto', que la cree libre, entra en ella junto con su esposa, a la que dice que se acueste y lo espere. En su ausencia, 'Quintanilla' va a la misma habitación para interesarse por el éxito o no de 'Pardillo'; al ver a 'Margarita', cree que es la que le ha tocado en suerte a su amigo, hasta que vuelve 'Fausto' y echa a 'Quintanilla' de allí. El recién casado vuelve a ausentarse tras recomendar a su esposa que no se extrañe de nada. Lo que él había dicho pensando en el sexo, que 'Margarita' no tiene idea de lo que significa, ella lo comprende literalmente, de forma que se sorprende cuando se meten en su cama primero el inglés 'Jhon' [sic], el anterior ocupante del cuarto, y luego 'Curriqui', que también cree que la suya es la habitación 22, ambos expulsados en sendas ocasiones por 'Fausto'. Al fin llega 'Eva', que aclara el malentendido, y el matrimonio se va a la que es su verdadera habitación. Mientras tanto, 'Quintanilla' promete a 'Pardillo' conquistar en su beneficio a la novia adjudicada al amigo mientras éste aguarda el resultado de la preparación mirando desde la terraza. 'Quintanilla' espera en la cama, adonde van a acostarse 'Casta' y después 'Eva', las cuales huyen al reconocerlo. 'Quintanilla' cree ver visiones. Pero ahí no acaban sus peripecias en la habitación: la alternativa propuesta en la adaptación a un bailable como final del acto segundo es una escena en que 'Margarita' y 'Eulalia' lo confunden con sus maridos respectivos, quienes lo golpean al verlo ahí.

El acto tercero se desarrolla en casa de 'Quintanilla'. 'Casta' espera a su esposo con el temor de que la haya reconocido, pero éste, que aparece con el traje de 'Fausto' que se ha puesto en la precipitación de la huida del hotel, está más pensando en inventar explicaciones que en pedir las. Poco después, se presenta 'Fausto' en compañía de 'Margarita' para reclamar su ropa. 'Quintanilla', el cual cree que 'Margarita' es 'Dora', es decir, la frustrada amante de 'Pardillo', la esconde cuando entra 'Gorgonio', el portero de la finca, cuya esposa 'Quintanilla' piensa que es la que estuvo en el hotel. 'Fausto' aclara el malentendido tras acabar de vestirse. Sin embargo, 'Quintanilla' continúa creyendo en su suposición sobre la portera. Sólo cuando 'Casta' y 'Pardillo' se ven poco después y se asustan, 'Quintanilla' sospecha, y sus sospechas que aumentan al darse cuenta de la semejanza entre un vestido de su esposa y otro que había visto en la habitación del

hotel. Para asegurarse, va a hablar con 'Siempreviva', que 'Pardillo' prevendrá por teléfono. Mientras 'Quintanilla' está fuera, aparece 'Eva', quien ayuda a 'Pardillo' y a 'Casta' a idear una solución. Esta será la de vestir a la portera, 'Bonifacia', con el vestido sospechoso. 'Quintanilla', a la vuelta, se convence de que 'Dora' era la portera misma y no puede evitar el compadecer a 'Gorgonio' cuando éste viene a buscar a su mujer.

23. Me he servido de las recensiones siguientes:

- "El gallo", ABC (22-II-1930), p. 36.
- F., "Estreno de El gallo en Martín", Heraldo de Madrid (22-II-1930), p. 7.
- A. L., "Martín: El gallo", Informaciones (22-II-1930), p. 9.
- A. A., "Martín.- Estreno de El gallo", El Liberal (22-II-1930), p. 5.
- A. de la V., "Martín: El gallo, vodevil en un acto y varios cuadros, adaptado por Arroyo y Lozano, con música de Alonso", La Libertad (22-II-1930), p. 4.
- L. M. L., "Martín.- El gallo", La Nación (22-II-1930), p. 17.
- W., "Martín: Estreno de El gallo", El Sol (22-II-1930), p. 5.
- "En Martín.- El gallo, de lso señores Lozano y Arroyo, música de Francisco Alonso", La Voz (22-II-1930), p. 2.

24. El argumento de El gallo, según la adaptación, puede resumirse así:

'Nadia', propietaria en Nevers de una tienda que es a la vez mercería, perfumería, peletería, etc., mantiene relaciones con el casado 'Cabasol', subprefecto de Montélimar, pero prefiere al más apuesto 'Teniente', el cual es a su vez amante de 'Amelia', la esposa del subprefecto. Por su parte, el 'Coronel' pretende a 'Nadia' y a todas las chicas bonitas que ve, aunque es vigilado de cerca por su esposa la 'Coronela'. Todos saldrán hacia Montélimar, los primeros por el deseo de 'Nadia' de pasar unos días en casa del subprefecto mientras su mujer dice estar en Lyon, y los militares por la celebración de unas maniobras en la ciudad costera, adonde les acompañarán sus compañeras respectivas para no perderlos de vista. Ya en Montélimar, el asistente 'Genovevo Camacueca' y el soldado raso 'Floro Pipitaña' se visten de paisano para poder acompañar a las atracciones de feria después de la hora de retreta a 'Diana', la doncella de casa de 'Cabasol' y novia del segundo, a quien ha prestado la casaca del subprefecto. En la feria, mientras el 'Teniente' está buscando a 'Amelia', se encuentra con la 'Coronela', cuyo marido se aloja en casa de 'Cosobel'; cuando están juntos ven a 'Genovevo' y a 'Pipitaña', al cual la 'Coronela' confunde con el subprefecto

y advierte del peligro que corre la mujer de éste viviendo con el 'Coronel'. Como 'Pipiritaña' no se inmuta ante una infidelidad que a él, en realidad, no le afecta, la 'Coronela' le comunica también que 'Amelia' le engaña con el 'Teniente'. Cuando éste la ve por fin, le cuenta la reacción de su marido, ella se extraña hasta que aparece el falso 'Cosobel' y lo desenmascaran. Ya más tranquilos, 'Amelia' promete abrirle la puerta esa misma noche.

El resto de la pieza se desarrolla en casa del subprefecto. 'Genovevo' y 'Pipitaña', que han vuelto allí para ver a 'Diana', se esconden cuando llegan 'Cabasol' y 'Nadia', que no sospechan que haya gente alguna. Mientras 'Nadia' espera en una de las habitaciones a que el subprefecto encuentre el testamento de un familiar de ella, se presentan 'Amelia' y el 'Teniente'. Este se encuentra, después de dejar a 'Amelia' en otra habitación, con 'Nadia', que ha salido de la suya, y ambos se esconden juntos en uno de los cuartos vacíos cuando aparece 'Cabasol', que entra donde está su esposa. Inmediatamente llega 'Diana', que se queda con 'Genovevo' mientras 'Pipitaña' huye de un lado a otro buscando un escondite más cómodo que la cama bajo la que se había metido y adonde volverá. Poco después, el 'Coronel', que va detrás de la doncella seguido sin darse cuenta por la 'Coronela', la acaba confundiendo con la muchacha. Al día siguiente, se encuentran todos y descubren la identidad de sus respectivas parejas. 'Cabasol' y 'Amelia' se explican mutuamente su presencia allí, 'Amelia', por razón del alojamiento en su casa de los militares por las maniobras, y el marido, por la petición de 'Nadia' de recibir en mano el testamento depositado en la Subprefectura.

25. Un artículo de Antonio G. de Linares, "Cuando el amor muere...: La agonía del teatro sentimental y nacional y el triunfo del music-hall que ignora el sentimiento y las fronteras..." (La Esfera, [20-IV-1929], pp. 36-37) narró la historia del género hasta su independización casi total de la literatura dramática:

El jazz y las piernas de las girls liberaron al music-hall de la tiranía del verbo, y le dieron el carácter de universalidad que tiene el cinematógrafo... Al mismo tiempo, el jazz y las piernas de las girls derribaron, con su tumulto, todas las barreras y todos los enlaces del convencionalismo teatral... En la sucesión de cuadros -distintas maneras de intervenir las piernas de las girls para arbitrar los perpetuos conflictos entre el ritmo y la medida del jazz- no fueron ya necesarias las viejas trabas de la coordinación, de la relación, de la acción... El lema de una revista de musica-hall es la incongruencia, y gracias a ello el

espectador no tiene que molestarse en buscar el porqué de cosa alguna... Nada se explica... Nada necesita, por lo demás, explicaciones... Todo se comprende porque todo se ve, y nada hay más allá de la inmediata y sintética percepción...

26. No es una revista, aunque coincide con este género en el hecho de que la trama sólo es un pretexto para una exhibición de carácter audiovisual, en este ejemplo de tangos, la comedia El bailarín de la señora, de Paul Armont y Jacques Bousquet, cuya adaptación por Julio F. Escobar fue estrenada por la argentina "Cía. Rivera-De Rosas" (Price, 11-I-1924).

27. Me han sido de utilidad las reseñas siguientes:

- F. [Floridor], "Reina Victoria: Flores de lujo", ABC (20-III-1931), p. 36.

- L. B., "En el Reina Victoria obtuvo un gran éxito la comedia lírica Flores de lujo", Ahora (20-III-1931), p. 23.

- Jorge de la Cueva, "Reina Victoria: Flores de lujo", El Debate (20-III-1931), p. 4.

- "Reina Victoria.- Estreno de la comedia musical de gran espectáculo, en tres actos, adaptación de José Juan Cadenas, música de José Forns, Flores de lujo", La Epoca (20-III-1931), p. 1.

- C. S., "El exitazo de anoche en el Reina Victoria: José Juan Cadenas y Pepe Forns, en alianza con Eulogio Velasco, triunfan con Flores de lujo", Heraldo de Madrid (20-III-1931), p. 5.

- "Reina Victoria.- Flores de lujo", El Imparcial (20-III-1931), p. 3.

- José de la Cueva, "En el Reina Victoria: Flores de lujo", Informaciones (20-III-1931), p. 2.

- Julio Gómez, "Reina Victoria.- Flores de lujo, comedia musical de gran espectáculo, de Cadenas y Forns", El Liberal (20-III-1931), p. 5.

- Gonzalo Latorre, "Reina Victoria.- Flores de lujo", La Nación (20-III-1931), p. 11.

- Cacho y Zabalza, "Reina Victoria: Flores de lujo, comedia musical, de gran espectáculo, adaptación de D. J. J. Cadenas, con música del maestro Forns", El Sol (20-III-1931), p. 3.

- B., "Estreno de Flores de lujo en el teatro Reina Victoria", La Voz (20-III-1931), p. 4.

28. He aquí el argumento de Flores de lujo, tal como figura en la reseña de ABC:

Hay en París, a lo que parece, algunas agencias encargadas de proporcionar a los extranjeros una especie de señoritas de compañía, que serán sus amables

compañeras durante el día para distraer sus ocios turísticos. Su prestación, digámoslo así, es condicionada. Excluye todo lo que sea atentatorio a la moral y a las divagaciones galantes. Prohibido el más leve flirteo. Son unas buenas y encantadoras muchachas que aceptan tal ocupación para sufragar los superfluos gastos de su vida. Nos lo dice la señora Leboutellier, directora de una de estas casas proveedoras de flores de lujo, quien se reserva el derecho de admisión en sus clientes. Ella rechaza, como peligrosos, a los hombres meridionales, y sobre todo a sus compatriotas. Son demasiado ardientes. [...]

Y acaece que, recomendado por un famoso neurópata, se presenta a la señora Leboutellier un matrimonio francés -¡francés, lo terrible, lo indeseable para ella!-, que, por sus exageradas características, más se asemeja a un matrimonio yanqui. Absorbidos por los negocios, llenos de preocupaciones técnicas, de afanes industriales, a toda hora, más que cónyuges parecen comanditarios de una casa de comercio. [...] Necesitan una persona que alegre un poco sus abrumadas horas, que alivie la fatiga de sus nervios. La señora Leboutellier tiene lo que desean: una preciosa muchacha, flor de lujo de exquisito y honesto perfume. Esta es Susana, esposa de un desventurado joven cuya carencia de dinero le obliga a consentir que su mujer acepte tales oficios.

Por suerte, poco tiempo ha de lamentarse de tan forzosa separación. El infortunado marido logra entrar en aquella casa, de secretario de la esposa, y ésta, encantada de sus buenos servicios, lo convierte en su flor de lujo. En suma, que, como es de rigor en la técnica del vodevil, los dos matrimonios llegan a una entente cordiale y después a un doble juego de divorcio.

29. En la reseña del Heraldo de Madrid, que es la que proporciona más datos sobre los cuadros junto con la de Ahora, figura una bella fotografía de dicha escena.

30. El respeto a la ambientación original predominará en las adaptaciones de las comedias ligeras emparentadas con el vodevil de Tristan Bernard y Louis Verneuil.

31. El autor de la reseña de El gallo publicada en el Heraldo de Madrid observó que "el vodevil parece exigir que la acción se desarrolle en Francia [...]. Los libretistas no quieren que el público se escandalice con infidelidades dentro de casa, ni siquiera cuando éstas quedan en el inocente plano de simple tentativa".

32. Me he servido de las recensiones siguientes:

- "¡Que no lo sepa Fernanda!", ABC (27-II-1922), p. 23.
- E. [Enrique] de M. [Mesa], "En el teatro Infanta Isabel.- Que no lo sepa Fernanda", La Correspondencia de España (26-I-1922), p. 2.
- A. M. [Alejandro Miquis], "En Infanta Isabel: ¡Que no lo sepa Fernanda!", Diario Universal (26-I-1922), p. 5.
- A., "Infanta Isabel: ¡Que no lo sepa Fernanda!, vodevil en tres actos, de Nancey y Rioux, arreglado por L. de los Ríos y E. Gutiérrez-Roig", La Epoca (26-I-1922), p. 1.
- "Estreno en el Infanta Isabel.- ¡Que no lo sepa Fernanda!", Heraldo de Madrid (26-I-1922), p. 3.
- J. [José] de [Laserna], "Infanta Isabel", El Imparcial (26-I-1922), p. 4.
- F. A. N., "En el Infanta Isabel.- ¡Que no lo sepa Fernanda!", Informaciones (26-I-1922), p. 2.
- L. Bejarano, "Infanta Isabel: ¡Que no lo sepa Fernanda!, vodevil en tres actos, de Nancey y Rioux, versión castellana de Gutiérrez-Roig y Luis de los Ríos", El Liberal (26-I-1922), p. 4.
- M. Machado, "Infanta Isabel: Que no lo sepa Fernanda, por Nancey y Rioux. Versión castellana de Enrique F. Gutiérrez-Roig y Luis de los Ríos", La Libertad (26-I-1922), p. 4.
- "Infanta Isabel: ¡Que no lo sepa Fernanda!", El Sol (27-I-1922), p. 7.
- F. S. A., "¡Que no lo sepa Fernanda! en el teatro Infanta Isabel", La Tribuna (26-I-1922), p. 9.

33. El enredo de ¡Que no lo sepa Fernanda! es, efectivamente, complicadísimo:

'Oscar' vuelve a su casa acompañado de su amante 'Luisa'. Ambos vienen huyendo de un cine donde una mujer ha estado a punto de pegar al hombre. 'Luisa' se va tras enterarse de que la atacante había mantenido relaciones amorosas con 'Oscar' gracias a unas alusiones del amigo de éste, 'Eugenio', el cual había cumplido el encargo de librarle de la agresora en el cine, una fiera amazona de circo llamada 'Fernanda'. Poco después, llega la misma 'Fernanda' dispuesta a averiguar si son ciertas las explicaciones que le había dado 'Eugenio' para calmarla, esto es, que 'Luisa' es 'Julieta de Monturot', hija del millonario fabricante de mermeladas 'Monturot', con la que 'Oscar' se iba a casar por recomendación de 'Marta', la tía rica de éste. Para tranquilizar a 'Fernanda', 'Eugenio' le dice que la prometida va a venir una hora más tarde a casa de 'Oscar' a tomar el té junto con su padre. Una vez que 'Fernanda' sale para cambiarse de ropa, va a buscar a 'Luisa' para que desempeñe el papel de prometida, pero ésta se niega. Cuando va a irse de nuevo de casa de 'Oscar', llega ahí su marido, 'Fongrevín', que es también el casero, a revisar unas

tuberías. Mientras está en el baño, 'Oscar' lo deja encerrado. Vuelve 'Fernanda', quien pregunta por 'Monturot'. Entonces 'Eugenio' hace pasar por éste a 'Trambuz', un acomodador del cine donde empezaron los problemas, el cual se ha acercado a casa de 'Oscar' para chantajearlo con unas cartas comprometedoras que 'Luisa' se había dejado en el cine. 'Oscar' intenta escaparse con 'Luisa' de 'Fernanda' diciendo que han de salir inmediatamente hacia el castillo de la tía para presentarle a su familia política. En ese momento entra 'Marta', que ha venido a la ciudad precisamente para visitar a los recién llegados 'Monturot', los cuales sabe -no los conoce aún- que se hospedan en un hotel. 'Oscar' presenta a 'Trambuz' y 'Luisa' como 'Monturot' y 'Julieta', su hija, con la que va a casarse inmediatamente. La tía les invita entonces a todos a su castillo, incluyendo a 'Eugenio' y a 'Fernanda', que se han hecho pasar por marido y mujer.

En el castillo, 'Luisa' y 'Oscar' quieren irse cuanto antes, pero 'Marta' les dice a todos que se queden quince días más y, tras la aceptación del falso 'Monturot', manda por los equipajes de éste. El chófer ya ha salido en su busca cuando llegan los baúles de verdad, enviados desde el hotel. A continuación llegan sus dueños, que son recibidos a solas por 'Oscar', quien, so pretexto de enseñarles la mansión, les encierra en la cripta, al padre, y en la torre del homenaje, a la hija, después de hacerse pasar por 'Eugenio' y hablar mal de sí mismo para convencerles inútilmente de que se fueran. Ignorando quiénes son, el verdadero 'Eugenio' les libera, de modo que todos acaban enterándose del subterfugio empleado por 'Oscar'. Como venganza, 'Fernanda' sale a la búsqueda de 'Fongrevín', que ha llegado al castillo en sustitución del procurador de 'Marta', muy preocupado por la reacción de su esposa 'Luisa' ante su ausencia durante toda la noche anterior por haber permanecido encerrado en casa de 'Oscar'. Mientras éste pide ayuda a 'Eugenio', 'Fongrevín', que estaba en la habitación sin que lo viera 'Oscar', se entera también de lo que su mujer y 'Oscar' han tenido tanto empeño en ocultar.

Ya de vuelta a casa, 'Oscar' recibe la visita indeseada de 'Fernanda', quien le propone elegir entre irse con ella a América, ahora que se ha roto su compromiso matrimonial, o sufrir su venganza. 'Oscar' acepta la primera de las alternativas y 'Fernanda' sale a recoger las cosas que necesita para mudarse a casa de su amante recuperado. Mientras está fuera, 'Luisa' entra con la misma pretensión; se va a divorciar de su marido y quiere vivir junto a 'Oscar'. Poco después, llega también 'Monturot' para exigirle que se case con su hija para evitar el ridículo, ya que todos sus conocidos saben del matrimonio proyectado. Este se efectuará después de la renuncia de 'Luisa' y 'Fernanda' a 'Oscar' por haberles dicho que sí a las dos a un tiempo y tras aclarar el futuro esposo a 'Julieta' que él no es 'Eugenio' y, por tanto,

que son falsos los defectos que se había atribuido cuando se estaba haciendo pasar por el amigo.

34. "Las comedias de enredo son, positivamente, las que con mayor facilidad logran la risa del público" (Diario Universal).

35. Me he servido de las recensiones siguientes:

- F., "Su desconsolada esposa", ABC (19-I-1924), p. 25.
- [Jorge de la Cueva], "Su desconsolada esposa: Jugueté cómico de Pierre Weber y Henry Corsse [sic], traducido por los Sres. Paso y Martínez Cuenca", El Debate (20-I-1924), p. 2.
- L. B., "Comedia: Su desconsolada esposa, adaptación de Antonio Paso y Martínez Cuenca", La Epoca (19-I-1924), p. 2.
- José Casado, "Comedia: Su desconsolada esposa", Heraldo de Madrid (19-I-1924), p. 2.
- "Comedia.- Su desconsolada esposa", El Imparcial (19-I-1924), p. 2.
- Téllez Moreno, "Comedia: Su desconsolada esposa, juguete cómico en tres actos, adaptación de Antonio Paso y Martínez Cuenca", El Liberal (19-I-1924), p. 2.
- César García Inieta, "Comedia: La inconsolable viuda [sic], arreglo de una obra francesa, por A. Paso y S. Martínez Cuenca", La Libertad (19-I-1924), p. 2.
- J. L., "Comedia: Su desconsolada esposa, juguete cómico adaptado del francés por los Sres. Paso y Martínez Cuenca", El Sol (19-I-1924), p. 8.
- V. G. de M., "En la Comedia: Su desconsolada esposa", La Voz (19-I-1924), p. 2.

36. Un Réveillon au Père-Lachaise y Su desconsolada esposa coinciden en la línea argumental, que relataré a partir del texto francés:

La familia del guardia de cementerio 'Gaschon', incluida la hija 'Lotte', una cocotte recién abandonada por su amante, está celebrando la Nochebuena con la cena de costumbre. De pronto, suenan unos timbrazos. Es el nuevo aparato que ha instalado el ayuntamiento para dar la alarma si cualquiera de los enterrados da señales de vida. Van corriendo a rescatar al inhumado por error, que es el académico y aficionado al clarinete conde de Lapierre-Dombasle. Tras agradecerles el haberle salvado la vida, el conde vuelve con la mortaja puesta a su casa, donde vive su esposa 'Eve', que todos han descrito comportándose como viuda inconsolable durante el funeral. Pero la realidad es muy diferente. Por una conversación de ella con su madre, 'Mme. Véron', sabemos que 'Lucien', el doctor de la familia, habían traicionado durante años al difunto y que se disponen a emigrar a Sudamérica. Una vez llegado el conde a su casa, se propone dar una sorpresa a su mujer. No avisa de su vuelta, con lo que no hace sino asustar sin querer a la criada

'Maria', quien piensa que se trata de un espectro, y a 'Eve' y 'Lucien', que creen lo mismo más tarde, hasta que el conde disipa todas las dudas sobre su realidad abofeteando al amante, tras haberse dado cuenta de la relación de éste con su mujer. Al día siguiente, el conde ya ha encontrado consuelo junto con 'Lotte'. Se encuentra en la cama de ésta cuando se presentan 'Eve', 'Mme. Véron' y un comisario al que han hecho venir para sorprender al conde en flagrante delito de adulterio, que el antiguo muerto no pretende disimular. En ese momento, llega 'Lucien', que no es otro que el ex amante de 'Lotte', para llevarse sus cosas. Los personajes empiezan a reprocharse sus infidelidades mutuas, mientras el comisario intenta hacerse una idea de lo que está pasando. Su conclusión es que el conde ha sorprendido efectivamente a su esposa mientras cometía adulterio, pero, como está aún legalmente muerto, no puede solicitar el divorcio ni tampoco es responsable del abofeteamiento de 'Lucien'. Este acabará aceptando la solución imaginada por el conde: a cambio de los 300.000 francos que ha retirado para establecerse en Sudamérica, le deja a su esposa, con los 200.000 francos heredados a su muerte, y a la suegra, como compensación. El conde se quedará con 'Lotte' disfrutando de la libertad de vivir en un limbo legal.

37. He consultado las ediciones siguientes: Pierre Veber et Henry de Gorsse, Un Réveillon au Père-Lachaise, Pièce en trois petits actes, Paris, Librairie Théâtrale Georges Oudet, 1921, y Antonio Paso y S. Martínez Cuenca, "Su desconsolada esposa, juguete cómico en tres actos, adaptado a la escena española por Pierre Veber y Henry de Crosse [sic]", La Farsa, VI (3-IX-1932), 260.

38. El deseo de no descartar ninguna oportunidad de deformación cómica del lenguaje llevaría a los adaptadores a uniformizar la extracción social y, consecuentemente, el estilo de los interlocutores. Concretamente, el Conde de Un Réveillon au Père-Lachaise se convierte en 'Lázaro', droguero, en la adaptación.

39. He utilizado estas recensiones:

- A. C., "Comedia: La 'miss' más 'miss'", ABC (13-V-1934), p. 55.

- A., "Estreno de La miss más miss en la Comedia", Ahora (14-V-1934), p. 32.

- Jorge de la Cueva, "Comedia.- La miss más miss", El Debate (13-V-1934), p. 4.

- Morales Darías, "Comedia.- Estreno de La miss más miss, vodevil francés traducido y adaptado a la escena española por don Antonio Paso y don Emilio Sáez", La Epoca (14-V-1934), p. 3.

- J. [Juan] G. [González] O. [Olmedilla], "El estreno del sábado en la Comedia.- La Miss más miss, de Antonio Paso y Emilio Sáez, alcanzó un extraordinario éxito de risa", Heraldo de Madrid (14-V-1934), p. 4.

- José de la Cueva, "En la Comedia: La Miss más miss", Informaciones (14-V-1934), p. 10.

- A. [Arturo] M. [Mori], "Anoche en la Comedia.- La miss más miss, vodevil de Nancry-Fon [sic] y René Pujol, traducido por Paso y Sáez", El Liberal (13-V-1934), p. 8.

- M. [Manuel] M. [Machado], "Comedia.- La miss más miss, vodevil en tres actos y cinco cuadros, de Antonio Paso y Emilio Sáez", La Libertad (13-V-1934), p. 4.

- Herce, "Comedia: La miss más miss, comedia de Antonio Paso y Emilio Sáez", Luz (14-V-1934), p. 6.

- Gonzalo Latorre, "Comedia.- La miss más miss, vodevil en tres actos, adaptado a la escena española por Antonio Paso y Emilio Sáez", La Nación (14-V-1934), p. 19.

- M. [Melchor] F. [Fernández] A. [Almagro], "Comedia: Estreno del vodevil en tres actos, adaptado a la escena española por los Sres. Paso y Sáez, La miss más miss", La Voz (13-V-1934), p. 12.

- V. [Victorino] T. [Tamayo], "En la Comedia: La miss más miss, vodevil adaptado a la escena española por Antonio Paso y Emilio Sáez", La Voz (14-V-1934), p. 3.

40. Para el cronista de Luz esto no suponía en sí mismo una descalificación, sobre todo si se comparaban estas piezas cómicas con el teatro comercial con pretensiones de cultura:

La cuestión es pasar el rato; a nosotros nos gusta mucho más este teatro que una de esas comedias blancas, donde los personajes se pasan tres actos diciendo idioteces y la característica pretendiendo decir agudezas.

41. El argumento de La 'miss' más 'miss' puede resumirse como sigue:

'Charito', hija de la enérgica frutera 'Florentina', se ha inscrito en el concurso de belleza de 'Miss Madrid', pero no puede asistir a la presentación ante el jurado por haberle salido un flemón. En su lugar, manda a su hermana 'Marina', esposa del guardia municipal 'Aguado', a comunicar su retirada. Ya en el concurso, la confunden con 'Charito' y le dan el premio. 'Marina', bajo el nombre de su hermana, es la nueva 'miss'. Su madre y sus amigos quieren aprovechar las ventajas de fama y el dinero que el premio trae aparejados. Sólo 'Aguado' no está tan conforme, sobre todo cuando se entera de que el millonario americano 'Míster Gúidale' [sic] va a dotarla espléndidamente durante una cena juntos en la que

se propone aumentar con la nueva 'miss' su colección de reinas de belleza conquistadas. Consecuentemente, durante la cena, intenta seducir a 'Marina', que se niega a engañar a su marido ni por todos los dólares del mundo. Al mismo tiempo, 'Aguado' y su amigo 'Mínguez' inventan toda clase de estratagemas para evitar la infidelidad, hasta llamar incluso a los bomberos, pero no son estos recursos expeditivos los que salvan definitivamente la moral de la esposa del guardia, sino la llegada de 'Florentina' y 'Charito', quienes aclaran que el nombramiento es un error. El americano, contento porque su fracaso no es tal, ya que 'Marina' no es verdaderamente la 'miss', renuncia a su intento, aunque mantiene la dotación, que se reparten las dos hermanas.

42. "Robert de Flers", ABC (4-VIII-1927), p. 9. Un año después, Manuel Bueno publicó en el mismo rotativo (23-VIII-1928), con el título de "Teatro francés contemporáneo: Recordando a Robert de Flers", un homenaje a la calidad humana de este dramaturgo, por su bondad y optimismo que templaban el humorismo ingenioso de su esprit.

43. Mirande y Quinson fueron autores en solitario de Le Chasseur de chez Maxim's (1920), estrenado por la "Cía. Prince-Rigadin" (Comedia, 14-I-1925).

44. He aquí la fábula íntegra de ¡Bésemi usted! (adaptación):

En el castillo de Champavert viven el 'Marqués' titular de la casa, su hermana 'Aurora', sus hijos 'Gastón' y 'Geraldina', sobre los cuales pesa la amenaza de desahucio, ya que han tenido que venderlo y vivir en él de alquiler debido a su desastrosa gestión económica. Justo cuando va a llegar el anciano 'Lord Asnell', padrino de 'Aurora' y mentor de la familia, el administrador del castillo les comunica que el dueño lo ha vendido a unos argentinos que desean instalarse allí inmediatamente. Quien evita la catástrofe para la linajuda familia es 'Bucatel', un vinatero de origen humilde y educación tosca que se ha hecho rico tras la guerra, durante la cual se había hecho amigo íntimo de 'Gastón'. Este, apurado por unas pérdidas en el juego, le había pedido poco antes una elevada cantidad, que 'Bucatel' no dudó en llevarle personalmente al castillo, donde consiguió que lo alojaran a pesar del desprecio de la familia hacia sus maneras, sobre todo por parte de 'Aurora'. Durante su estancia, 'Bucatel' se entera de la transacción, averigua que aún no hay nada en firme y se adelanta a los argentinos con el fin de devolver la finca a sus propietarios históricos. Cuando se enteran éstos, lo atribuyen a deseo de beneficiarse de su desgracia, pero 'Bucatel' les asegura que les venderá el castillo por una cantidad menor de la desembolsada, a condición de que el

contrato se haga al modo de la región, esto es, con un beso entre los firmantes, costumbre que 'Bucatel' modifica al exigir que sea 'Aurora' la que lo bese. La altiva hermana del 'Marqués' se presta al sacrificio, que descubre como más placentero de lo que temía cuando 'Bucatel' aprovecha que están solos para declararse y hacerse querer. Al día siguiente, el recién llegado 'Lord Asnell' se entera de la situación e intenta alejar al villano mediante el soborno, pero cuando descubre que 'Bucatel', ahora más refinado, es tan acaudalado como él mismo y que 'Aurora' lo quiere, acepta la unión, no sin antes nombrar a 'Bucatel' conde de Harfield, Copero Mayor de su Majestad Británica.

45. Hemos utilizado las recensiones siguientes:

- "¡Béseme usted!", ABC (16-XI-1924), p. 32.
- Jorge de la Cueva, "Béseme usted.- Comedia de Tristan Bernard y Mirande, traducida por José Juan Cadenas, estrenada en el teatro Reina Victoria", El Debate (16-XI-1924), p. 2.
- Alejandro Miquis, "En Reina Victoria: ¡Béseme usted!", Diario Universal (17-XI-1924), p. 3.
- M. [Melchor] F. [Fernández] A. [Almagro], "Reina Victoria.- Estreno de la comedia en tres actos, de Tristan Bernard e Ives Miranda [sic], traducción de J. J. Cadenas, titulada ¡Béseme usted!", La Epoca (17-XI-1924), p. 1.
- R. [Rafael] M. [Marquina], "Béseme usted.- En el Reina Victoria", Heraldo de Madrid (17-XI-1924), p. 4.
- José de Laserna, "Reina Victoria.- Béseme usted, comedia en tres actos, de Bernard y Mirande, traducción de José J. Cadenas", El Imparcial (16-XI-1924), p. 3.
- A. M., "Reina Victoria: ¡Béseme usted!", Informaciones (17-XI-1924), p. 4.
- L. Bejarano, "El estreno de anoche en el Reina Victoria.- Béseme usted, comedia de Tristan Bernard adaptada por José Juan Cadenas", El Liberal (16-XI-1924), p. 2.
- A., "Reina Victoria: ¡Béseme Usted!, comedia en tres actos, de Tristan Bernard", La Libertad (16-XI-1924), p. 5.
- José María Andrés, "En el Reina Victoria: Estreno de Béseme usted", El Mundo (16-XI-1924), p. 1.
- V. G. de M., "En el Reina Victoria: ¡Béseme usted!", La Voz (17-XI-1924), p. 2.

46. He cotejado las siguientes ediciones: Georges Berr et Louis Verneuil, "Maître Bolbec et son mari, comédie en trois actes", La Petite Illustration (29-X-1927), 191 (Théâtre, 135), y Berr y Verneuil, "Mi mujer es un gran hombre, comedia en tres actos, versión castellana de José Juan Cadenas y Enrique F. Gutiérrez-Roig", La Farsa, I (8-X-1927), 2.

47. El argumento de Maître Bolbec et son mari puede resumirse así:

La abogada 'Colette Bolbec' está tan ocupada con su trabajo que su marido, 'Edmond', decide pedir una cita como si fuera un cliente para poder hablar con ella. Durante la cita, 'Colette' continúa sin hacer caso del deseo de su esposo de que se ocupe más de él, y éste decide divertirse por su cuenta con 'Cécile', la última cliente de 'Colette'. En una de sus salidas con la amante, 'Edmond' acaba en la comisaría tras una pelea en un cabaré. Su mujer se entera así de que la engaña, y precisamente con su defendida. 'Edmond' admite todo, pero echa la culpa de su infidelidad al abandono en que se siente, que tanto contrasta con el primer año de amor del matrimonio, antes de que 'Colette' se aburriera de la existencia ociosa garantizada por la fortuna de su marido y decidiera ejercer la carrera de Derecho. El recuerdo de aquel tiempo, junto con el peligro de perder al esposo, induce a 'Colette' a dejar el trabajo para llevar una vida más frívola. Sin embargo, 'Colette' seguirá sin ver demasiado a 'Edmond', el cual comienza a temer con razón que el cambio va a mantener las distancias y, es más, que puede favorecer la aceptación por 'Colette' de las propuestas amorosas de su antiguo secretario 'Valentin'. Por ello, cuando 'Colette' se ve tentada por ofertas atrayentes para volver a la abogacía, 'Edmond' ya no se opone a la vocación irresistible de su esposa, con la diferencia de que ahora será él, y no 'Valentin', su secretario.

48. Aparecieron las recensiones siguientes:

- Floridor, "En Madrid: Mi mujer es un gran hombre", ABC (18-IX-1927), p. 45.

- Jorge de la Cueva, "Lara: Mi mujer es un gran hombre", El Debate (18-IX-1927), p. 4.

- Alejandro Miquis, "Lara: Mi mujer es un gran hombre", Diario Universal (19-IX-1927), p. 3.

- Hipólito Finat, "Lara.- Estreno de la comedia en tres actos de Berr y Verneuil, versión española de los señores Cadenas y Gutiérrez Roig, titulada Mi mujer es un gran hombre", La Epoca (19-IX-1927), p. 1.

- E. R. de la S., "Inauguración y estreno en Lara", Heraldo de Madrid (19-IX-1927), p. 7.

- Enrique de Mesa, "Lara.- Mi mujer es un gran hombre, comedia en tres actos de Berr y Verneuil, versión castellana de los señores Cadenas y Gutiérrez Roig", El Imparcial (18-IX-1927), p. 3.

- L. de A., "En Lara: Mi mujer es un gran hombre", Informaciones (17-IX-1927), p. 14.

- L. Bejarano, "En Lara.- Mi mujer es un gran hombre, comedia en tres actos, de Berr y Verneuil, versión castellana

de José Juan Cadenas y Enrique F. Gutiérrez Roig.- Presentación de la compañía de Carmen Díaz", El Liberal (18-IX-1927), p. 5.

- M. Machado, "Lara: Compañía de Carmen Díaz.- Inauguración.- Mi mujer es un gran hombre, comedia en tres actos, de MM. Berr y Verneuil, versión castellana de Gutiérrez Roig y Cadenas", La Libertad (18-IX-1927), p. 4.

- Cimorra, "Lara: Mi mujer es un gran hombre", El Mundo (19-IX-1927), p. 3.

- José Alsina, "Con Mi mujer es un gran hombre se inauguró la temporada en Lara", La Nación (19-IX-1927), p. 5.

- Núñez, "Lara.- Mi mujer es un gran hombre", El Socialista (18-I-1927), p. 3.

- E. Díez-Canedo, "Lara: Mi mujer es un gran hombre, de Berr y Verneuil, traducción de Cadenas y Gutiérrez Roig", El Sol (18-IX-1927), p. 11.

- M. Fernández Almagro, "El estreno del sábado en Lara.- La comedia francesa, traducida por los señores Roig y Cadenas Mi mujer es un gran hombre", La Voz (19-IX-1927), p. 2.

49. Este rasgo puede considerarse una pista adicional para el descubrimiento de la verdadera intención ideológica de los autores: ¿sería el portavoz de una tesis que ha de convencer alguien que sabemos que posee una capacidad intelectual inferior comparada con la representante de la postura antitética (la esposa como profesional)?

50. Berr y Verneuil habían colaborado también en Monsieur Beverley, adaptación ya citada del policíaco inglés The Barton Mystery. Berr trabajó asimismo con Paul Gavault en la pieza titulada en castellano ¡Faltan cinco minutos! y fue autor, en solitario, del drama La víctima, que puso en escena la "Cía. dramática Miguel Muñoz" (Latina, 26-II-1923).

51. Me he servido de las ediciones siguientes para el cotejo textual: Georges Berr et Louis Verneuil, "Ma soeur et moi, comédie inédite en trois actes", Les Oeuvres Libres, CXV (enero, 1931), y Berr y Verneuil en colaboración con J. J. Cadenas y E. F. Gutiérrez-Roig, "Mi hermana Genoveva, comedia en tres actos", La Farsa, II (I-XII-1928), 65. Las diferencias principales entre el original y la versión se deben, una vez más, a la supresión de pasajes, que es algo más amplia que en Mi mujer es un gran hombre y que, como en la obra anterior, no afecta demasiado al texto, salvo en la eliminación de la cínica escena final del acto segundo en que el probó tendero 'Filosel' accede a casarse con su empleada 'Irma' a pesar del pasado de ésta y llega a ponerse a calcular el montante de las aportaciones de sus amantes (p. 210), y el cierre de la obra con la exclamación de 'Genoveva', "¡Una hermana mía que acaba de morir!" (p. 58; "Une soeur à moi qui vient de mourir!", p.

239), que resulta más sugerente desde el punto de vista emocional que las palabras de 'Chazelles', "Vous direz qu'on enlève un couvert!..." (p. 240).

52. He consultado las recensiones siguientes:

- Floridor, "En Madrid: Mi hermana Genoveva", ABC (27-X-1928), p. 37.
- A. M., "En el Reina Victoria: Mi hermana Genoveva", Diario Universal (27-X-1928), p. 1.
- Hipólito Finat, "Reina Victoria.- Estreno de la comedia en tres actos, original de los señores Berr y Verneuil, Cadenas y Gutiérrez Roig, titulada Mi hermana Genoveva", La Epoca (27-X-1928), p. 1.
- Juan G. [González] Olmedilla, "Reina Victoria: Mi hermana Genoveva", Heraldo de Madrid (27-X-1928), p. 5.
- Enrique de Mesa, "Un estreno en el Reina Victoria.- Mi hermana Genoveva, comedia en tres actos de Berr y Verneuil, en colaboración con D. José Juan cadenas y D. Enrique S. Gutiérrez Roig", El Imparcial (27-X-1928), p. 4.
- José de la Cueva, "En el Reina Victoria: Mi hermana Genoveva", Informaciones (27-X-1928), p. 9.
- Arturo Mori, "En el Reina Victoria se estrena Mi hermana Genoveva", El Liberal (27-X-1928), p. 3.
- A. de la V., "Reina Victoria: Mi hermana Genoveva, cuatro autores en colaboración, pero dos son los verdaderos", La Libertad (27-X-1928), p. 3.
- Címorra, "Reina Victoria: Estreno de Mi hermana Genoveva", El Mundo (27-X-1928), p. 3.
- José Alsina, "Reina Victoria.- Mi hermana Genoveva", La Nación (27-X-1928), p. 2.
- Núñez, "Reina Victoria: Mi hermana Genoveva", El Socialista (27-X-1928), p. 3.
- E. Díez-Canedo, "Reina Victoria: Mi hermana Genoveva", El Sol (27-X-1928), p. 8.
- "Mi hermana Genoveva en el Reina Victoria", La Voz (27-X-1928), p. 2.

53. Las peripecias que conducen a tal conclusión son las siguientes:

La princesa 'Irène' de Jaix' se enamora de 'Roger Fleuriot', un tímido profesor al que ha contratado para que ordene su biblioteca. 'Roger' no ha acabado aún su trabajo cuando ha de irse a Nancy, donde le ha sido adjudicada una plaza en una escuela secundaria. El día antes de su partida, 'Irène' intenta confesarle su amor, por el que ha dejado a su prometido el conde de 'Chazelles' sin resistencia de éste, pero se echa atrás cuando oye decir a 'Roger' que entre ambos existe el "fossé infranchissable" de la diferencia de clase. 'Irène' inventa entonces una estratagema: le entrega un paquete que ha de llevar a su imaginaria hermana 'Geneviève',

a quien imagina dependiente de la zapatería 'Filosel' -un nombre que ha encontrado en la guía telefónica- tras haber abandonado su clase por amor de un pianista después fallecido. Una vez partido 'Roger', viaja también ella a Nancy, se presenta en el negocio del señor 'Filosel' y le propone pagarle una elevada cantidad por dejarla trabajar allí. El dueño acepta e 'Irène', ahora 'Geneviève', consigue enamorar con su humilde apariencia a 'Roger', hasta que éste la acepta también como princesa cuando ella le revela su verdadera identidad. Unos días después, en el palacio de 'Irène' va a celebrarse la fiesta de compromiso entre la princesa y 'Roger', con asistencia incluso del pretendiente al trono de Francia. 'Roger', cada vez más extraño en ese ambiente, acaba yéndose y 'Chazelles' ocupa entonces su lugar en el corazón de una 'Irène' que también se ha dado cuenta del desnivel insalvable de ideas y costumbres entre su prometido el profesor y la aristocracia a que pertenecen ella y 'Chazalles'.

54. Su versión de El amante de madame Vidal, que apareció en La Farsa, IV (1930), 170, difiere en algunos aspectos del original, que he consultado en la siguiente edición: Louis Verneuil, "L'Amant de Madame Vidal, comédie en trois actes", La Petite Illustration (20-IV-1935), 720 (théâtre, 367). Principalmente, Fernández Sad suprimió algunos pasajes breves, a menudo para restar atrevimiento al diálogo. Así, desapareció una evocación irónicamente sensual hecha por 'Brézolles (por ejemplo, "Nos baisers, nos étreintes!... Les divans profonds et les parfums enivrants!... Ah! L'atmosphère romanesque et ténébreuse qui va entourer cette liaison délicieuse et à jamais ignorée!", p. 11). Otras veces, el adaptador añadió texto de su cosecha, como en la escena tercera del acto segundo, en que expande considerablemente la observación burlona del barón amigo de 'Catherine' al sueño ligero de ésta debido a las sirenas de los barcos (alusión indirecta a la noche presuntamente pasada con su secretario) o en las palabras del final del mismo acto, más explícitas que en el original:

Mais alors?... (Comprenant.) Mais alors?... (Ravi.)
 Ah! non! pas demain! Catherine!... Catherine!...
Et il s'élance vers la porte de gauche. (p. 28).

Entonces ella... ¡Ah!... ¡Eran verdad sus palabras!
 ¡Te amo! (Rompiendo las hojas del carnet.) ¡Bueno va a
 quedar el contrato! (Sale precipitadamente detrás de
 Catalina.) (p. 58).

Por último, conviene recordar la adopción de un recurso de aire vanguardista cuando en la obra española el monólogo de

'Philippe' en la escena segunda del acto tercero francés (p. 31) pasa a convertirse en diálogo entre el personaje y 'Una voz' (¿la de la conciencia?) entre bastidores.

55. Enrique Fernández Sad, "El amante de madame Vidal", ABC (7-IX-1930), p. 47.

56. A pesar de esta atribución de humildad artística al teatro de Verneuil, el mismo adaptador lo comparó con Molière en una entrevista que le hizo Juan González Olmedilla, "Guía de espectadores.- El amante de madame Vidal, del gran Luis Verneuil, es una comedia muy francesa, de elegantes atrevimientos" (Heraldo de Madrid [6-IX-1930], p. 5):

- ¿No cree usted que en esta obra haya una reminiscencia molieresca?

- Es posible. Molière, en nuestros días, habría escrito comedias de este corte. Por eso, Verneuil, que es muy de hoy, no escribe con un regusto a lo Molière, sino como hoy escribiría aquel redivivo.

57. He utilizado las reseñas siguientes:

- C., "En el Avenida: El amante de madame Vidal", ABC (9-IX-1930), p. 43.

- Jorge de la Cueva, "Avenida.- El amante de Madame Vidal", El Debate (9-IX-1930), p. 5.

- L. A. C., "Avenida.- Estreno del vaudeville en tres actos de Louis Verneuil, traducido por Enrique Fernando Saa, El amante de Madame Vidal", La Epoca (9-IX-1930), p. 1.

- J. [Juan] G. [García] O. [Olmedilla], "Los estrenos de anoche: El amante de madame Vidal obtiene un extraordinario éxito de risa en el Avenida: Pepita Melía, Benito Cibrián y Rafael Arcos triunfan plenamente en la interpretación", Heraldo de Madrid (9-IX-1930), p. 5.

- "Novedades teatrales", El Imparcial (9-IX-1930), p. 6.

- J. [José] de la C. [Cueva], "En el Avenida: El amante de madame Vidal", Informaciones (9-IX-1930), p. 4.

- A. Ayensa, "Anoche se estrenó El amante de madame Vidal con gran éxito de risa", El Liberal (9-IX-1930), p. 11.

- José Alsina, "Avenida.- El amante de madame Vidal", La Nación (9-IX-1930), p. 11.

- "Avenida: El amante de madame Vidal", El Socialista (9-IX-1930), p. 5.

- E. [Enrique] D. [Díez] - C. [Canedo], "Avenida: El amante de madame Vidal, de L. Verneuil. Traducción de E. S. Sad [sic]", El Sol (9-IX-1930), p. 5.

- "Estrenos en el Avenida y en el Reina Victoria.- El amante de madame Vidal, de L. Verneuil. Traducción de E. S. Sad [sic]", La Voz (9-IX-1930), p. 2.

58. La historia del falso amante de Madame Vidal es como sigue:

La llegada de América de su amiga 'Françoise' transtorna la tranquilidad conyugal de la fantasiosa 'Catherine', esposa del 'Alexandre Vidal'. Cuando 'Françoise' le cuenta que se divorció una vez porque descubrió que su marido mantenía un apartamento galante donde pasaba temporadas con sus amigas mientras le hacía creer que se encontraba en otras ciudades mediante telegramas enviados por su secretario, 'Catherine' cree que su esposo, de viaje en su fábrica de Cambrai, hace lo mismo. Sus sospechas parecen confirmarse cuando descubre entre sus cartas un papel secante con las palabras "Serai demain midi Négresco. Tendresses. Alexandre". 'Catherine' no duda de que se encuentra en aquel famoso hotel de Niza con una amante y que la están dejando en ridículo públicamente. Para vengarse, decide pagarlos con la misma moneda, haciendo que alguien se pase por su amante, sin serlo en realidad porque ella continúa siendo incapaz de engañar a su marido. Piensa primero en 'Brézolles', quien lleva haciéndole la corte durante mucho tiempo, pero éste se niega a ser sólo un amante de mentirijillas. Contrata entonces a 'Philippe', que se ha presentado en su casa para ofrecerse como secretario y que, por tener novia formal, no parece quiera propasarse. El fingimiento lo llevan a cabo en Cobourg, donde comparten la casa de recreo de los 'Vidal' y dan a entender su presunta relación a toda la población de vacaciones. 'Brézolles', que se ha dado cuenta de la estratagema, acude a Cobourg para convencer a 'Catherine' de que, una vez que ha decidido que la gente crea que no es fiel, al menos podía sacarle algún placer a la situación haciendo de verdad lo que todo el mundo cree que ha hecho. 'Catherine' se convence de ello, pero, en vez de aceptar a 'Brézolles' como éste había pretendido, seduce esa misma noche a 'Philippe', aunque sin llegar a cometer adulterio de facto. Al día siguiente, su entusiasmo se enfría porque ambos sienten la angustia de tener que ocultar una relación que antes, siendo falsa, habían exhibido. 'Philippe' acaba volviendo con su novia, que se ha acercado a Cobourg para verlo, mientras que 'Catherine' vuelve con su marido cuando éste, tras saber por 'Brézolles' que la infidelidad de que le han avisado había sido imaginaria, demuestra que ha estado en Cambrai, de donde ha traído unos bombones típicos, y que lo conservado en el papel secante procedía de un telegrama enviado por él mismo el año pasado a su esposa, entonces de vacaciones en Niza.

59. Luis Verneuil, "La señorita mamá, comedia en tres actos, versión castellana de Enrique F. Gutiérrez-Roig", La Farsa, VI (7-V-1932), 243.

2.2.2. Las compañías:

El repertorio de obras francesas puestas en escena por compañías españolas entre 1918 y 1930 se caracterizó por un eclecticismo que convierte en insegura la tarea de relacionar un determinado tipo de teatro con unas compañías madrileñas específicas, aunque existan ciertamente unas preferencias. La "Cía Prado-Chicote" o la "Cía. Rambal" se solían inclinar por unas piezas de seguro atractivo para los espectadores sencillos, desde el melodrama hasta las adaptaciones de novelas famosas (Alexandre Dumas, Jules Verne, etc.) que servían de pretexto a Enrique Rambal para unos estrenos de vistosidad notable. Sin embargo, este mismo director ilustra la variedad de elección entonces frecuente, pues también puso en escena una pieza renovadora como Los mercaderes de la gloria (Les Marchands de Gloire), de Marcel Pagnol.

Lo mismo puede decirse del activo empresario y adaptador José Juan Cadenas. Su compromiso con el éxito de público no le impidió hacer subir a las tablas, por intermedio de diversas compañías, obras que podían chocar con los prejuicios de la mayoría de los espectadores. Teniendo en cuenta las circunstancias de la época, La prisionera (La Prisonnière), de Edouard Bourdet, o Elisabeth, la mujer sin hombre (Elisabeth, la femme sans homme), de André Josset, desmienten la posible imagen conformista de Cadenas.

Por otra parte, compañías con un repertorio moderno más o menos ocasional solían estrenar también piezas de finalidad comercial o, por lo menos, clasificables en el boulevard más rancio. Por ejemplo, la "Cía. Carmen Díaz" estrenó piezas tan opuestas como Siegfried, de Jean Giraudoux (Fontalba, 8-XI-1930) y las muy ligeras El automóvil del rey, de Loran Orbók y Jacques Natanson (Lara, 25-X-1928) y Las del sombrero verde, de los hermanos Acremant (Fontalba, 7-XII-1932). Otro ejemplo puede proporcionarlo la "Cía Díaz-Artigas": en las temporadas de 1923 y 1924 estrenó Las hermanas de amor, de Henry Bataille (Español, 21-III-1924); La flor de azahar, de André Birabeau y G. Dolly (Cómico, 11-II-1925); Knock, de Jules Romains (Cómico, 27-II-1925), y el melodrama decimonónico La nena, de Adrien Decourcelle y Auguste Anicet-Bourgeois (Cómico, 1-V-1925). La misma Margarita Xirgu no desdeñó la alternancia de estrenos como los de La borrachera del sabio, de François de Curel (27-I-1928), y Los fracasados, de Henri-René Lenormand (Fontalba, 23-X-1928), con reposiciones de obras como La mujer desnuda, de Henry Bataille; El corazón manda, de Francis de Croisset, o la popular Primerose, de Robert de Flers y Gaston-Armand de Caillavet.

La importación del teatro francés por las compañías madrileñas no se diferenció en mucho de lo acostumbrado para las piezas originales castellanas, en general dadas a conocer con un eclecticismo similar, por lo que no es extraño que su

recepción por la crítica adoptase las formas comunes de juicio del trabajo interpretativo en relación con la índole propia de cada obra. Al contrario, el trabajo en teatros madrileños de compañías francesas sí constituía una excepción en el panorama por lo que suponía de injerto de una escena parisina conocida así de primera mano. Aun si la atención de los críticos se dirigió sobre todo a los textos representados, se publicaron también comentarios sobre las compañías visitantes en conjunto, los cuales solían ser más extensos cuando los estrenos se veían realzados por concepciones de la dirección escénica que superaban la rutina de la práctica corriente en la época. En las ocasiones en que el espectáculo francés respondió a esa misma rutina, sólo merecieron mención los intérpretes titulares si su divismo sobresalía por calidad o fama.

La primera compañía francesa en actuar en Madrid tras el fin de la Gran Guerra fue la de Louis Verneuil, que estrenó en la Comedia Pour avoir Adrienne (18-V-1921), Mademoiselle ma mère (19-V-1921), Le Traité d'Auteuil (20-V-1921) y Daniel (21-V-1921), todas ellas escritas por el director de la compañía. La exclusividad y pobre carácter representativo del teatro francés de este repertorio sólo fueron disculpados por la presencia en el escenario de Sarah Bernhardt¹. La gran actriz prolongó su larga vida interpretativa con papeles secundarios en las piezas ligeras de su casi nieto Verneuil.

Los críticos e intelectuales españoles saludaron su llegada con entusiasmo, rindiéndosele incluso un homenaje institucional en el Ateneo el 20 de mayo de 1921, con discursos laudatorios del conde de Romanones, Antonio Maura y Azorín, entre otros², pero se trataba sobre todo del respeto a una figura histórica, cuyo tiempo había pasado ya.

En la temporada 1921-1922 fueron dos las compañías francesas en acercarse a Madrid. Si la liderada por Cora Laparcerie, en la Comedia, no supuso ningún hito al estrenar sin grandes novedades de escena piezas de escaso empeño como La Danseuse rouge, de Charles-Henri Hirsch (24-V-1922), Mon Homme, de André Picard y Francis Carco (25-V-1922) y Zaza, de Pierre Berton y Charles Simon (26-V-1922), la gira unos meses antes en el teatro de la Princesa de la de Marie Thérèse Piérat fue objeto de atención particular, sobre todo por el gran éxito de público que obtuvo, aunque también en parte por haber sido dirigida por Lugné-Poe (seudónimo de Aurélien-François-Marie Lugné), entonces en su segunda época de apogeo tras el fin de la etapa de L'Oeuvre.

Su repertorio madrileño fue muy variado: desde Phèdre, de Jean Racine, que fue estrenada en una sesión especial tras el regreso de la compañía de Lisboa (6-III-1922), pasando por La Princesse Georges, de Alexandre Dumas hijo (21-II-1922), hasta una muestra del apoyo de Lugné-Poe a la renovación del Boulevard que caracterizó su trabajo de director tras la Gran

Guerra, el estreno de Aimer, de Paul Géraldy (16-II-1922). Antes de ésta había representado su precedente ya clásico Amoureuse, de Georges de Porto-Riche (14-II-1922), pieza a la que seguirían, en una línea relativamente similar, Les Marionettes, de Pierre Wolff (19-II-1922), y La Marche nuptiale, de Henry Bataille (20-II-1922). Del teatro simbolista que había dado celebridad a L'Oeuvre se representó Monna Vanna, de Maurice Maeterlinck (18-II-1922), que había sido uno de los grandes éxitos de aquel teatro al estrenarse en 1902.

Los estilos diferentes de cada obra pueden corresponder a un eclecticismo que algunos cronistas³ señalaron como cualidad destacable de un director que no había querido encasillarse en una fórmula. Al contrario, había dado a conocer en Francia no sólo el teatro nórdico entre realista y simbolista (Ibsen, Strindberg, Hauptman, Maeterlinck...) que se consideraba su preferido, sino también piezas de vanguardia como Ubu roi, "la farsa truculenta y pestilente de Jarry", según Insúa, o Le Cocu magnifique, de Fernand Crommelynck, siempre con una comprensión perfecta de las exigencias escénicas de cada texto. Se aludió asimismo a su amor al teatro, por el que no había dudado en viajar por el mundo en sus giras y renunciar al protagonismo para ocultarse como simple colaborador tras los divos del tiempo. En tal concepto vino a Madrid, secundando a la actriz de la Comédie-Française

Marie Thérèse Piérat. Esta pudo ser la razón de su eclipse creativo y personal ante la artista, cuya interpretación fue la verdadera protagonista de los comentarios.

Su estudio de los personajes encarnados, tanto de las heroínas modernas del teatro de amor como de las clásicas de la tragedia clasicista francesa, parecían hacer de ella una actriz intelectual, con un equilibrio justo entre lo académico y lo realista, lo reflexivo y lo vibrante. Su trabajo salvó una gira en la que Lugné-Poe no parecía haber desempeñado más que una función administrativa, sin intervenir en una puesta en escena deficiente por la desigualdad del conjunto y la mediocridad de la escenografía⁴. Se trató, pues, de una nueva tournée pour l'Espagne et le Maroc, tal como este tipo de excursiones pudieron ser descritas:

Un nombre famoso, amparado por su solo prestigio, a veces muy anterior a la época en que transponía el Pirineo, para recabar sin más nuestros sufragios, bastaba para intentar la hazaña, no muy heroica en verdad, de representar comedias de un repertorio manido por una vedette francesa rodeada de compañeros de ocasión, ante un teatro tan elegante como indiferente⁵.

Las compañías francesas que actuaron en las temporadas siguientes también se basaron en el nombre de unos actores famosos, igualmente sin gran cuidado del repertorio o del espectáculo en su integridad. Así, la "Cía. Véra Sergine" (seudónimo de Marie Roche) aportó un buen conjunto interpretativo en la serie de representaciones ofrecidas en la

Princesa, pero las piezas elegidas no fueron acogidas con agrado por la crítica, a excepción de Le Feu qui reprend mal, de Jean-Jacques Bernard (24-IV-1923). Le Scandale, de Henry Bataille (20-IV-1923); Le Voleur, de Henry Bernstein (21-IV-1923); L'Insoumise, de Pierre Frondaie (22-IV-1923); Fedora, de Victorien Sardou (23-IV-1923), y Un Soir, de Gabriel Trarieux (24-IV-1923), fueron tachadas de teatro viejo, poco apropiado para una gira cuya finalidad había tenido que ser la de difundir novedades. La costumbre de ofrecer piezas bien conocidas en París no podía bastar fuera de su zona de influencia:

El error está en creer que el gusto medio del público francés puede coincidir con el del público extranjero capaz de saborear en su idioma una producción dramática. Este público extranjero es, sin duda, harto más exigente, puesto que lo forma una minoría cultivada⁶.

A pesar de las exhortaciones a favor de un cambio, los intérpretes continuaron supeditando todas las consideraciones a su lucimiento personal. Poco más de elogiar su trabajo pudieron escribir los que se ocuparon de las giras de la "Cía. Sorel-Lambert", liderada por la actriz de la Cómedie-Française Cécile Sorel (seudónimo de Céline-Emilie Seurre), que representó en la Princesa L'Aventurière, de Emile Augier (8-V-1923), Le Misanthrope, de Molière (9-V-1923), y La Princesse d'amour, de Louis Payen (10-V-1923), y de la "Cía. Robinne-Alexandre" (Gabrielle Robinne y su marido René Alexandre),

intérpretes en la Comedia de Amoureuse, de Porto-Riche (18-III-1924), Francillon, de Dumas hijo (18-III-1924), y Les Marionettes, de Pierre Wolff (19-III-1924).

En la misma temporada, la "Cía. Jeanne Provost" no se distinguió por la calidad de su repertorio, pero los estrenos en la Princesa de verdaderas novedades como Les ailes brisées, de Pierre Wolff y Léopold Marchand (3-V-1924), La Tendresse, de Henry Bataille (4-V-1924), Charly, de V. y A. Jaegerschmidt (5-V-1924), La Gardienne, de Pierre Frondaie (6-V-1924), y L'Idée de Françoise, de Paul Gavault (7-V-1924), eran los primeros frutos de una política de brillante porvenir. La actriz había llegado a un acuerdo con los gestores de las Galas Karsenty para difundir el último teatro francés en su vertiente exportable. La experiencia se repetiría en años sucesivos por las mismas fechas.

En la temporada 1924-1925 se cuentan las giras de la "Cía. Prince-Rigadin" y de la "Cía. France-Ellis". La primera, liderada por Charles Prince (seudónimo de Charles Petitdemange), más famoso por su alter ego cómico cinematográfico 'Rigadin', se limitó a poner en la escena de la Comedia unas cuantas piezas ligeras: Aimé des femmes, de Maurice Hennequin y Georges Mitchell (5-I-1925); Le Chasseur de chez Maxim's, de Yves Mirande y Gustave Quinson (14-I-1925), y Les deux 'Monsieur' de madame, de Félix Gandéra (17-I-1925). La segunda continuó la iniciativa de Galas Karsenty

ofreciendo en la Princesa un programa que combinó el teatro de autores jóvenes como Denys Amiel (Le Couple, 2-V-1925), Paul Raynal (Le Maître de son coeur, 5-V-1925) y André-Paul Antoine (Les Chevaux de bois, en colaboración con Maxime-Lévy, 6-V-1925), con el de naturalistas como Porto-Riche (Le Vieil Homme, 1-V-1925) y Bernstein (Après moi, 4-V-1925). A esos títulos sumó en una sesión memorable (3-V-1925) los magistrales de Le Pain de ménage, de Jules Renard, y Les Créanciers (Fordringsägare, 1889), de August Strindberg.

La calidad evidente de este repertorio contrasta con la del presentado en las Galas Karsenty de la temporada siguiente por la "Cía. Charlotte Lyssées", en el Fontalba. La especialización de la actriz en la comedia ligera de boulevard se tradujo en un programa no exento, sin embargo, de cierto aire renovador, gracias a Alfred Savoir, del que representó La Grande-Duchesse et le garçon d'étage (29-IV-1926), La Huitième Femme de Barbe-Bleu (1-V-1926) y Banco! (2-V-1926). L'Homme d'un soir, de Denys Amiel y Charles Lafaurié (30-IV-1926), y Le Rosaire (3-V-1926), adaptación teatral por André Bisson (1925) de la novela blanca de Florence Barclay The Rosary (1909), completaron la gira.

El acontecimiento teatral de la temporada 1926-1927 fue la serie de representaciones efectuadas por los Pitoëff (Georges y su esposa Ludmilla) en el Alkazar, con un repertorio breve y cuidado, del que se echaron de menos, sin

embargo, algunos de sus montajes sobresalientes, como los de Enrico IV, de Luigi Pirandello, Orphée, de Jean Cocteau, o los de los dramas de Henri-René Lenormand. Las obras representadas por ellos en Madrid fueron: Sainte Jeanne (Saint Joan), de George Bernard Shaw (3-II-1927); Le Pouvoir des ténèbres, de Tolstoy (4-II-1927), y los dos estrenos absolutos Celui qui reçoit des gifles, de Andréyev (5-II-1927), y Jean la Maufranc, de Jules Romain (6-II-1927).

La crítica se ocupó ampliamente de lo que se consideró una de las escasas veces que los madrileños pudieron conocer directamente las últimas tendencias de la puesta en escena. Días antes de la primera representación, Heraldo de Madrid les dedicó una "Página teatral" (29-I-1927) con el título de "Los Pitoëff en España", en la que trazó su semblanza y se describió su estilo. En uno de los artículos⁸, se narró con detalle su trayectoria, desde sus comienzos en Ginebra, donde se habían expatriado y habían pasado de actuar en su lengua materna rusa al francés para conseguir un público más amplio, hasta su consagración en París en 1920 con las obras de un dramaturgo que ellos habían descubierto, Lenormand. El mismo año se afincaron en la capital francesa. Allí continuaron luchando a favor de la aceptación de diversas novedades escenográficas por medio de empresas de teatro alternativo al comercial que poco a poco se irían imponiendo (recuérdese el Cartel, en el que también participaron estos artistas

franceses de adopción) gracias a su sintonía con la dramaturgia de vanguardia:

La escena, el decorado, en que Pitoëff y su compañía representan, sitúa al espectador, no bien el telón se alza en un terreno de pura ilusión. Al teatro meramente sentimental de nuestros padres ha sucedido ahora en los autores indudablemente un propósito inteligente sobre todo. La idea que persigue el dramaturgo nuevo no se reduce simplemente al silogismo, a la demostración, a la moraleja; se eleva al símbolo, tampoco claro siempre ni definido en imágenes precisas; está tocado además de fantasía poética. ¿Qué ha de hacer el director de escena, el principal intérprete de semejantes elucubraciones? Lo primero, sugerir al espectador la emoción inicial del espectáculo, incitarle a la contemplación capciosa, a la colaboración inteligente, a la adivinación intelectual. Así, pues, los decorados de Pitoëff abstraen la realidad más que la pintan. Abstracción que, por serlo, no suele despertar con colores excesivos, ni con desórdenes espectaculares ajenos al sentido del drama que se representa, la atención del espectador llamado a contribuir con su presencia a descifrar el misterio de la representación.

Esta investigación de la esencia de las obras para traducirla estilizadamente sobre las tablas se producía de manera independiente de una fórmula preconcebida, según otro texto de la misma "página teatral" específicamente sobre la puesta en escena de los Pitoëff⁹. No era posible llevar a las tablas de la misma manera a William Shakespeare que a Anton Chéjov, por ejemplo, y de ahí los fracasos de directores de estética más o menos inflexible como André Antoine o Stanislavsky. Por ello, el director había de saturarse de la obra a representar para encontrar la sensibilidad adecuada en el momento de su encarnación por los actores, para Georges

Pitoëff el verdadero eje del espectáculo, ya que el director no era sino un intérprete responsabilizado además de darle vida integral, fundiendo todos sus elementos en un matiz común que realizase el trabajo de interpretación, al cual confiaba la función de despertar la imaginación del público mediante la presencia viva sobre el escenario¹⁰. El funcionamiento del actor debía ser independiente de la del dramaturgo, en tanto éste se sirve de un procedimiento comunicativo -el texto literario- ajeno y autosuficiente, del que, no obstante, parte la sugestión a la que la puesta en escena había de ajustarse, según el mencionado estilo ecléctico de Pitoëff:

Mi sistema ya lo conoce usted: para cada obra, para cada acto, para cada escena, una mise especial, dependiente de la emoción, de la idea o del símbolo que emane de la comedia.

Estas palabras proceden de una entrevista que se les hizo antes de llegar a Madrid¹¹, en la cual lamentaron no poder representar más piezas de su repertorio debido a la imposibilidad de transportar para una gira de pocos días los decorados necesarios, pues, al contrario que otras compañías francesas, la seriedad de su empeño teatral les dictaba representar siempre en las mismas condiciones originales de la creación para no desvirtuar el espectáculo. De esta manera, los madrileños pudieron juzgarlos sobre una base auténtica.

Más allá de la interpretación del conjunto, que fue elogiada universalmente, sobre todo la de Ludmilla en Sainte

cuya puesta en escena habían incurrido además en contradicción al vestir a los actores con una minuciosidad bien lejana del esquematismo del decorado. Habían roto con ello la armonía plástica que había caracterizado el modelo del maestro León Bakst en los míticos ballets rusos, cuyo recuerdo permitía medir la originalidad sólo relativa de los Pitoëff. Ni siquiera en Madrid, motejado a menudo de ir con retraso en cuestiones escénicas, debía sorprender su estilización escenográfica, pues también se habían empleado decorados sintéticos, entre otros, Martínez Sierra y Margarita Xirgu, por ejemplo en la versión castellana de la misma Santa Juana.

Sin embargo, al menos los empleados por el director del teatro Eslava eran más ricos que los vistos en Madrid en las cuatro representaciones de los Pitoëff, según Alejandro Miquis¹⁵, quien se sirvió de la comparación no con un prurito nacionalista sino para ponderar la viabilidad práctica del modelo propuesto por la compañía visitante. Si para un público culto, dotado de la imaginación o la formación suficiente para percibir un ambiente a partir de pocos elementos, la escenografía sumaria podía reflejar mejor el espíritu de la obra, lo mismo no solía ocurrir con otro tipo de espectadores -la mayoría en España- que necesitaban de más amplio apoyo material al ilusionismo. De ahí la necesidad de conocer la índole del público antes de intentar una simplificación en todo caso arriesgada sin la genialidad de

Jeanne, fue objeto de discusión la escenografía¹². José de la Cueva dedicó prácticamente toda su reseña de la pieza de Shaw¹³ a atacar a la escuela deformista que, en su opinión, pugnaba con la esencia misma del teatro al destruir la ilusión con decorados falsos y extravagantes, que chocaban con las figuras humanas reales de los intérpretes, las cuales habrían de aparecer también deformadas para conservar la coherencia. Además, la ruptura del ilusionismo dejaba desnudo al teatro, puesto que el público podía darse cuenta así de su mecanismo interno, como si viera "los varales de las bambalinas, el final de los bastidores y el término del telón". Al mismo resultado de desvelamiento de la trampa escénica concurría el empleo de la luminotecnia por Pitoëff dejando en sombras al personaje que no hablaba para enfocar el centro de interés en cada momento.

Lejos de condenar a priori, desde presupuestos de la escenografía realista, el carácter sintético de la realizada por la compañía visitante, José DHoy¹⁴ [sic] la estudió desde su amplio conocimiento de la práctica escenográfica internacional. Aparte de su observación de que no todas las obras necesitaban de una puesta de escena estilizada, acusó implícitamente a los Pitoëff de resolver de una manera arbitraria, mediante cortinas iluminadas "ampulosamente", una presentación escénica que tal vez necesitaba de mayor concreción realista, al menos en el caso de Sainte Jeanne, en

que habían dado muestra los Pitoëff en la elección de los detalles significativos.

Tras el paréntesis de su gira, las visitas de compañías francesas en las temporadas siguientes se redujeron a las propiciadas por Galas Karsenty, que se fueron convirtiendo en uno de los acontecimientos más esperados de cada primavera, ya que su divisa de "pour la propagation de l'Art français par le Théâtre à travers le monde" se fue haciendo realidad mediante el estreno de los últimos éxitos del boulevard, con preferencia por los de dramaturgos jóvenes. El conocimiento directo de unas tendencias que tarde o temprano se verían en Madrid a veces en adaptaciones infieles proporcionó así unos términos de comparación necesarios¹⁶, sobre todo a partir de la visita de la temporada 1927-1928.

En la anterior, la iniciativa de Galas Karsenty se resintió aún del acuerdo con un actor particular, que tendía a inclinarse por un repertorio adaptado a sus gustos o facultades. Al igual que Charlotte Lyssées había influido en la adopción de comedias ligeras en su gira de 1926, la serie de representaciones de la "Cía. Sarment" en el Fontalba se caracterizaron por plegarse a los intereses del actor-dramaturgo, con exclusividad tal que los críticos se preguntaron si aquello era verdaderamente difusión del teatro francés en general, por mucho que Sarment fuese uno de los renovadores del boulevard más prestigiosos. Nada menos que

cuatro piezas cuyas se estrenaron entonces: Les plus beaux yeux du monde (28-IV-1927), Madelon (29-IV-1927), Le Pêcheur d'ombres (1-V-1927) y As-tu du coeur? (3-V-1927), mientras que de las dos restantes, Poliche, de Henry Bataille (30-IV-1927), se consideraba un precedente relativo de su teatro, y La Galerie des glaces, de Henry Bernstein (1-V-1927), permitía el despliegue de sus cualidades interpretativas en los papeles de personajes masculinos inseguros de sí mismos.

En la temporada siguiente, a pesar de que las Galas Karsenty se organizaron en torno a una compañía determinada, la de Harry Baur-Andrée Pascal, que actuaron en el Fontalba, la variedad de las obras permitió cumplir el objetivo de ofrecer un panorama amplio del nuevo teatro comercial serio. Además del añejo Samson, de Henry Bernstein (28-IV-1928), se estrenaron Jazz, de Marcel Pagnol (27-IV-1928); Vient de paraître, de Edouard Bourdet (28-IV-1928); Le Greluchon délicat, de Jacques Natanson (30-IV-1928); L'Homme à l'Hispano, de Pierre Frondaie (1-V-1928), y M. et Mme. Un Tel, de Denys Amiel (2-V-1928).

En la primavera de 1929, Galas Karsenty se presentaron como tales, con lo que la función de su director, Raphaël Karsenty, quedó puesta de relieve. A él correspondía, en efecto, la responsabilidad de formar un conjunto apropiado para dar una idea positiva del teatro francés, con una escenografía al menos correcta, en la que se intentaban

reproducir los decorados originales, y unos actores que eran difíciles de reclutar por el carácter cambiante de las compañías en París, a veces formadas para representar una sola obra. A este problema se añadía que el público de sus espectáculos no solía ser numeroso en Madrid, por el desconocimiento del idioma y los altos precios de las localidades¹⁷. Todo ello no hacía sino incrementar el mérito de Karsenty, sin duda beneficioso para la escena madrileña, sobre todo por algunos de los títulos dados a conocer. En dicha primavera de 1929, las Galas estrenaron en el Fontalba: Topaze, de Marcel Pagnol (30-IV-1929); Le Voyageur y La Souriante Mme. Beudet, ambos de Denys Amiel (el último en colaboración con André Obey; 1-V-1929); Eusèbe, de Henri Duvernois (2-V-1929); Félix, de Henry Bernstein (3-V-1929); Je t'attendais, de Jacques Natanson (5-V-1929), y Nous ne sommes plus des enfants, de Léopold Marchand (6-V-1929).

En la temporada 1930-1931, además de tres piezas de Alfred Musset con ocasión del centenario del Romanticismo (A quoi rêvent les jeunes filles?, 30-IV-1930; Les Caprices de Marianne y La Nuit de Mai, que constituyeron la función del 1-V-1930 junto con Il était une bergère, de André Rivoire), se estrenaron Mélo, de Henry Bernstein (29-IV-1930); Martine, de Jean-Jacques Bernard (30-IV-1930); Jean de la Lune, de Marcel Achard (2-V-1930); L'Illusioniste, de Sacha Guitry (3-V-1930), y La Beauté du diable, de Jacques Deval (5-V-1930).

La última gira de Galas Karsenty se produjo en la primavera de 1931, en el Alkazar, con el siguiente repertorio: Si je voulais..., de Paul Géraudy (28-IV-1931); L'Ennemie, de André-Paul Antoine (29-IV-1931); Les Amants de Paris, de Pierre Frondaie (30-IV-1931); Le Venin, de Henry Bernstein (2-V-1931); Durand, bijoutier, de Léopold Marchand (3-V-1931), y La Prisonnière, de Edouard Bourdet (4-V-1931).

El mismo año volvieron a Madrid dos compañías ya conocidas con un cartel que combinaba viejos éxitos con novedades que revelaban que el ejemplo de Galas Karsenty no había sido en vano. La "Cía. Robinne-Alexandre" representó en el Alkazar la celeberrima Amoureuse, de Porto-Riche (25-II-1931), más dos piezas inéditas en Madrid: La Fugue, de Henri Duvernois (23-II-1931), y La Jalousie, de Sacha Guitry, junto con un Musset, Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée, en la misma función (24-II-1931). Marie Thérèse Piérat, por su parte, pasó fugazmente por la escena del Alkazar con dos títulos tan diversos como La Rafale, de Henry Bernstein (1-XI-1931), y Amphitryon 38, de Jean Giraudoux (2-XI-1931).

La compañía que más sufragios críticos obtuvo en el período fue, sin duda, la 'Compagnie des Quinze', dirigida por Michel Saint-Denis, que inauguró con dos puestas en escena el auditorio de la Residencia de Estudiantes en la primavera de 1933. La crítica se ocupó de las piezas elegidas, pero prestó mayor atención al espectáculo, de acuerdo con la concepción de

teatralidad integral que practicaban estos discípulos de Jacques Copeau. Así, los comentarios a la primera de ellas (7-IV-1933), Le Viol de Lucrece (1931), de André Obey¹⁸, combinaron el estudio del texto con el de un montaje del que era inseparable. Al contrario de otras compañías formadas al azar de los repertorios, los 'Quinze' se habían atraído a dramaturgos que adaptaban su inspiración a sus características y sus concepciones. Entre otros, Obey asentaría su prestigio teatral en las obras que escribió para los 'Quinze', desde el famoso Noé (1931). Por esa razón, algunos de los cronistas de Le Viol de Lucrece se refirieron a esta obra como un simple punto de partida, un pretexto para un juego escénico (Heraldo de Madrid, El Imparcial, El Sol y La Voz).

El hecho mismo de tratarse de una adaptación del poema The Rape of Lucrece, de William Shakespeare, limitaba el alcance original del texto de Obey, el cual, sin embargo, introdujo variantes suficientes para añadirlo a la serie de reescrituras modernas de asuntos clásicos que abundaban en el panorama francés de vanguardia. Entre otras, la presencia de 'Le Récitant' y 'La Récitante' era una especie de cita del coro antiguo, con sus mismas prerrogativas de comentario de la acción más las nuevas de servir de proyección de los personajes principales, con los que compartían sufrimientos y gozos (ABC, El Debate y Sparta), y de encuadrar los sucesos escenificados

en una forma narrativa (La Nación) que recordó los procedimientos medievales (Luz).

La intervención de los recitantes pareció retardar y diluir la emoción de los sucesos (El Sol), de acuerdo con los matices de distanciamiento irónico de las versiones contemporáneas de los viejos temas (Heraldo de Madrid), no desarrollados lo suficiente, sin embargo, para anular la impresión de manierismo que pudo suscitar el procedimiento.

Si bien la afectación podía entenderse como obligatoria dentro de la índole de lo escenificado (La Voz), que era un experimento teatral en segundo grado a partir de un texto y tradición anteriores, eso mismo promovía la artificialidad en tanto el autor no había recurrido a lo clásico para encontrar unas esencias desde las que renovar sólidamente el teatro sino que había subordinado sus modelos a un concepto de modernidad apriorístico (El Debate). Le Viol de Lucreèce aparecía así como un producto sobre todo cultural, en el que las influencias literarias y los recursos se cruzaban, fundiéndose empero, con una pericia que amenazaba la espontaneidad de la creación, su misma viabilidad como producto dramático tal vez (ABC).

El conocimiento de la literatura antigua que denotaba la apariencia retórica de la prosa, con unos diálogos entre Esquilo y la prosa latina de un Cicerón o, más exactamente, de un Tito Livio fuente del tema de la obra, junto con la amplitud de ciertos períodos que remitían a la tradición

francesa clasicista y la sensibilidad moderna reconocible, por ejemplo, en los anacronismos, reforzaron la impresión de "pastiche" (Luz). Sólo la imaginación reglada por un sentido poético salvaba la obra literaria del convencionalismo, neoclásico o vanguardista, gracias al impulso emocional romántico (El Sol y Sparta) que, procedente de Shakespeare, se debilitaba en su trasvase formal pero no se perdía (Heraldo de Madrid). Como en su modelo, el lirismo endulzaba la amargura y violencia de la fábula intensificando a la vez su patetismo trágico de buena ley, muy pronunciado en el final de la pieza (La Voz).

En esos momentos el texto parecía justificar el entusiasmo de Luis Araujo-Costa (La Epoca), quien entendió que Le Viol de Lucrèce integraba la diversidad de sus elementos en una construcción ni heterogénea ni manierista, sino estéticamente coherente y enriquecida con las "esencias de clasicismo empapadas de modernidad" (p. 1), es decir, espíritu teatral eterno y siempre renovado hecho sensible gracias a un espectáculo alumbrado por sus creadores como si fuera una liturgia. Y como en cualquier liturgia, la manera de officiar era más importante que las palabras empleadas, ya conocidas al menos en sus grandes líneas.

Las reservas sobre la obra de Obey fueron compensadas con amplitud por la idea de que en el conjunto del espectáculo los valores de belleza estaban sobre todo en la plástica -que

salvaba situaciones escabrosas como la de la violación (El Sol)- y el ritmo (ABC, El Debate, Heraldo de Madrid, Sparta y La Voz), es decir, en el "poema en acción" (ABC) de los 'Quinze'. En ellos la fusión de tradición y vanguardia se operaba sin los desajustes que algunos apreciaron en el texto. Siguiendo el magisterio de Copeau (El Sol), la sencillez fue la musa de la compañía, una sencillez que remitía al tiempo al empleo medieval de únicamente los accesorios decorativos fundamentales, realistas o arbitrarios (El Imparcial), para encuadrar una acción cambiante en lugar y tiempo, y a la utilización griega de marcos casi desnudos basados en la arquitectura. "Un juego de cortinas en la embocadura; una cátedra a cada lado del proscenio; un fondo de cortinas blancas en la escena, plegadas al modo clásico; dos bastidores con elementales pinturas arquitectónicas, que dan sensación de lugar y de época; una plataforma sobre el piso del escenario, que substituye al coturno de los actores" (La Voz) bastaron para construir una escena a la que el recurso moderno a la luz dotaba de vida (El Sol) y de un cromatismo que recordó cierto neoclasicismo del siglo XIX (el de Alma Tadema, según El Imparcial), pese a no haber cobrado su tonalidad pictórica hasta la llegada de los actores.

Estos, vestidos por André Barsaeg con el estilo sintético (reminiscencias clásicas y medievales en el diseño de los trajes compatibles con anacronismos, uso de máscaras, etc.)

adecuado al montaje, crearon con su movimiento un "solemne y amplio ritmo de pintura mural" (El Sol). Tal movimiento, haciendo abstracción del decorado, adquirió apariencias de ballet por el trenzado armónico de trayectorias (ABC y El Imparcial). El resultado fue el de una depuración visual de la pantomima que se comunicó también a la expresividad del gesto nada rutinario (La Nación y El Sol) y se correspondía en su ritmo al estudio instrumental de las voces (El Imparcial), graduadas a la intensidad de los sentimientos y del lenguaje (La Epoca) de forma que las pasiones en escena se realizaron con un sentido musical totalizador, como una orquesta (Luz) o, más bien, como una masa coral conjugadora de lo individual y lo colectivo (El Sol), en la que las masas tenían también su sitio gracias a los ruidos de fondo que subrayaron su presencia desde el interior del teatro. Esta ejecución orquestal del espectáculo excluía los lucimientos individuales a costa del conjunto.

Todos los cronistas aplaudieron el perfecto ensamblamiento de los quince intérpretes y de éstos con la escena. Ninguno sobresalió, sino que todos se mostraron iguales en la excelencia de un trabajo llevado sin esfuerzo aparente con la exactitud de un mecanismo de relojería, reveladora de una inspiración debida a la disciplina y al estudio (Luz, Sparta y La Voz). Este rigor en la preparación, con sus consecuencias de inteligencia y cultura, constituían

un modelo para las compañías españolas, que, según Manuel Abril (El Imparcial), no solían obtener resultados parecidos a los de la 'Compagnie des Quinze', no por falta de aptitudes sino por no haber considerado que el gozo teatral se debía tanto o más que al texto a la mímica, la plástica y la modulación, elementos que podían convertir en viable escénicamente una pieza floja desde el punto de vista literario.

Este fenómeno, que apuntaba en el montaje de Le Viol de Lucrèce superior a la obra misma pese a la calidad de ésta (El Sol), ocurrió con mayor claridad en el segundo espectáculo ofrecido por los 'Quinze' (8-IV-1933), basado también en la adaptación moderna de una producción clásica. La Mauvaise Conduite, de Jean Variot (1931), era una versión de Menaechmi, de Plauto, en la que el dramaturgo francés siguió únicamente al romano en la línea general del argumento y en algunos momentos de la farsa, mientras que la localización espaciotemporal y los personajes habían sido modernizados. El espíritu plautino pervivió esencialmente, no obstante, según algunos críticos¹⁹.

Variot se había propuesto al parecer revitalizar una obra clásica ante unos espectadores muy distintos de los que la vieron por primera vez. En vez de emprender una resurrección erudita, la había adaptado según una interpretación propia (La Voz) por entero conforme a las características del humor

original. Al igual que Plauto solía rehuir las sutilezas intelectuales para complacer con brochazos caricaturescos los gustos de sus espectadores populares, Variot se había ceñido a la bufonería, exagerándola incluso. No sólo todos los personajes parecían monigotes degradados (Heraldo de Madrid), sino que se había extremado la arbitrariedad (El Sol y Sparta) y la grosería desenfadada hasta el punto de desagradar por la innecesaria violencia del relieve cómico (ABC, El Debate y Sparta). Sin embargo, bajo la apariencia burda se desplegaba un ingenio ágil, movido y chispeante (El Debate y Luz) que no dejó de recordar las cualidades del mismo Plauto (La Epoca), así como las de sus "antecedentes y modelos" Molière y Courteline. Como ellos, la sátira grotesca de costumbres no se rebajaba a chistes de mal gusto sino que conservaba una elegancia literaria que bien podía ser una lección para el teatro cómico español (Luz).

Pero la gracia no correspondía tanto a la palabra como a su traducción escénica por los 'Quinze'. "No ya el espíritu, el espectáculo mata la letra", afirmó Fernández Almagro (El Sol), con ventaja a la postre debido a las cualidades añadidas a un texto probablemente incapaz por sí solo de producir un encanto similar al de su representación por dicha compañía (El Imparcial y Sparta). La actualización de la farsa clásica se debió sobre todo a una puesta en escena que se servía de todas las posibilidades de lo cómico, desde la expresión inmóvil de

las caretas que remitían a la época de Plauto hasta el aire contemporáneo de los trajes y el decorado, con apariencias carnavalescas en una carpa circense, sobre un fondo azul de mar. Los gestos y el movimiento correspondían a este tipo de escena, esto es, los intérpretes tendieron a la caricatura, a la exageración descoyuntada, con saltos, caídas, golpes, alusiones acrobáticas, como payasos de feria o circo, siempre con un dominio perfecto de sus actitudes mantenidas sin altibajos, lo que era incluso más difícil que la interpretación de Le Viol de Lucrèce por el riesgo de pesadez o chabacanería (Heraldo de Madrid, El Sol y Sparta).

Tras la solemnidad trágica del espectáculo del día anterior, La Mauvaise Conduite se convirtió en una ocasión de despliegue de las cualidades cómicas de la compañía, con insistencia en la vertiente plástica del teatro -aquí la humorística de un Callot o Daumier (El Imparcial)- y respondiendo de la manera más justa a la necesidad del público masivo del tiempo de unos atractivos visuales y sonoros que complementasen a la palabra como objeto de atención y contribuyesen a la comprensión rápida hasta de los más ignorantes (La Epoca y El Imparcial). Esta era una de las condiciones de supervivencia del teatro en un mundo ávido de velocidad y cambio, poco inclinado a gozar sólo con la inteligencia²⁰. Los 'Quinze' significaban una esperanza y una lección en este sentido.

Juan Chabás recordó²¹ al respecto que ellos habían hecho realidad los deseos de Copeau de plantear una alternativa de teatro honestamente artístico a los males de la escena comercial francesa, con los requisitos básicos de disciplina, igualdad en el conjunto interpretativo, decorado simple para dar más relieve a la palabra y al movimiento creadores de su propia belleza, etc. Tal como resumió el cronista, conforme a los demás comentarios sobre la gira:

En busca de efectos nuevos en la representación, pero cuidando de llevar al arte de hoy una tradición de valores clásicos, los Quince se sirven de todos los elementos que pueden dar realce a la escena: danza, canto, pantomima... Nunca su gesto es concretamente baile o su dicción declamación cantada. Pero siempre se enriquece el decir y el accionar con una trascendente evocación de la danza o el canto. Con severidad de hondo estremecimiento dramático en Le viol de Lucrèce; con un frenesí casi circense en la mauvaise conduite. El trabajo de cada actor, exacto y pulcro, no sólo intenta una perfección individual. Está sometido a la armonía del conjunto: exacta ecuación de tonos en el recitado, de actitud en los movimientos. Resulta de esa armonía una plástica de la escena que no nace del decorado solamente, sino de la cuidadosa colocación de los actores y de todos sus movimientos.

Este examen de los logros de la compañía visitante valía por una requisitoria contra la escena madrileña al uso, que tan poco se parecía a lo visto en la breve pero resonante visita de los 'Quinze', según Chabás. Aún descontando la exageración debida al celo en favor de un nuevo teatro, el hecho de que unos espectáculos como los ofrecidos por ellos tuviesen lugar fuera de los teatros convencionales no favorece

la impresión de apertura al futuro. Sólo los Pitoëff subieron a las tablas comerciales en Madrid, entre las compañías vanguardistas francesas que allí actuaron.

Después de los 'Quinze', también la Residencia de Estudiantes acogió un grupo de teatro alternativo según los criterios de la época. Los 'Théophilie' dirigidos por el profesor de la Sorbona Gustave Cohen montaron en su auditorio una serie de piezas medievales a la manera como se cree lo habrían sido originalmente. Dada la semejanza de la puesta en escena de la Edad Media con algunas de las tendencias de vanguardia, la representada por Copeau y los 'Quinze' por ejemplo, no es de extrañar que se consideraran ejemplarmente modernas. Pero no repetiré lo escrito en el apartado dedicado al teatro medieval, aparte de enumerar por su orden las obras estrenadas: el 31 de marzo de 1936, Le Miracle de Théophile, de Rutebeuf, y Le Jeu de Robin et Marion, de Adam de la Halle; el 1 de abril de 1936, Le Dit de l'herberie, de Rutebeuf, y los anónimos Le Jeu d'Adam et Eve y Le Jeu du Guetteur. Por último, tampoco trabajó en un teatro, sino en el Instituto Francés, la única compañía francófona no francesa que visitó Madrid, la del actor suizo Jean Bard, quien estrenó sin demasiado eco una pieza suya, Huis clos (13-XII-1935), y dos comedias clasicistas sobresalientes, Le Jeu du amour et du hasard, de Marivaux (12-XII-1935), y L'Avare, de Molière (14-XII-1935).

NOTAS

1. Según José Alsina, "Comedia: Presentación de la compañía Verneuil.- Pour avoir Adrienne", El Sol (19-V-1921), p. 7:

Las cuatro representaciones anunciadas por la compañía francesa que acaudilla Louis Verneuil poseen un interés muy relativo. Unicamente la presencia de la insigne Sarah Bernhardt, que ha de aparecer en el último acto de Daniel, bastaría, eso sí, para aceptarlo y disculparlo todo. Sólo por ella pueden aceptarse, en efecto, cuatro obras seguidas del señor Verneuil, y disculpar el atrevimiento que supone asomarse a la patria de Lope, de Tirso y de Calderón con semejante bagaje.

2. Los textos correspondientes, entre los cuales también el titulado "A Sarah, la de Racine", de Azorín, figuran en "La gran trágica europea: Los intelectuales españoles rinden un homenaje a Sarah Bernhardt: Solemne sesión en el Ateneo", El Sol (21-V-1921), pp. 1-2.

3. Alejandro Miquis, "Dos figuras interesantes: María Teresa Piérat y Lugné-Poe", La Esfera (25-II-1922), s.p., y Alberto Insúa, "Actores franceses en Madrid: Madame Piérat y Lugné-Poe", Nuevo Mundo (17-II-1922), s.p.

4. He aquí el testimonio, referido a Phèdre, de Un crítico incipiente, "Teatros: I.- De la Comedia Francesa", La Pluma, IV (marzo, 1922), 22, pp. 180-183.

5. C. R. C., "La buena propaganda del teatro francés", Heraldo de Madrid (10-IV-1926), p. 4.

6. E. Díez-Canedo, "La semana teatral: Vera Sergine: Epílogo", España, IX (5-V-1923), 368, p. 8.

7. En las crónicas españolas de la época, este apellido suele aparecer sin la diéresis. Así pues, no hay error de transcripción cuando copio "Pitoeff" sin indicar "[sic]", con el fin de evitar la repetición constante de dicha llamada de atención.

8. El Curioso Impertinente, "Quiénes son los Pitoeff y qué es lo que representan", Heraldo de Madrid (29-I-1927), p. 4.

9. "La mise en scène de Pitoëff", Heraldo de Madrid (29-I-1927), p. 4. Las concepciones de Pitoëff ahí resumidas fueron otra vez explicadas, con claridad suma, en E. Estévez-Ortega, "Máscara exótica: Pitoëff, o la consciente modernidad", ABC (2-XI-1933), p. 14.

10. El mismo artículo sobre la mise en scène de los Pitoëff incluyó una descripción de su modo de interpretar:

Los Pitoëff han dirigido su vocación artística hacia el arte escénico con el fin de dar en él, de llevar al teatro, la vida misma, procurando que en la interpretación de sus obras el espectador pudiese sentir latente el rumor profundo de la vida, con una mímica y una declamación tan naturales, incluso en la afectación que a veces utilizan como recurso para crear matices en la psicología de sus personajes, tan naturales que el público no se limitase a ver la acción escénica, sino que formara en su imaginación inconscientemente la vida pretérita del personaje, construyendo toda su compleja existencia, de la que la anécdota del drama no es más que un fragmento, por rico que sea en sugerencias.

11. L. C., "Los Pitoëff en Madrid", ABC (3-II-1927), p. 14.

12. He de citar por la calidad de la firma el artículo de José Bergamín, "Teatro: La compañía Pitoëff en Madrid: Tres espectáculos distintos y una sola representación", La Gaceta Literaria, I (15-II-1927), p. 4, que prestó mucha atención a las piezas, en primer lugar a la de Tolstoy, que sus intérpretes habían representado realzando todas sus implicaciones:

La tragedia, al representarse, exige al arte, todo; nada menos que el sacrificio de sí mismo, de su propio juego artificial. El acierto de Pitoëff ha sido entenderlo de este modo y dar en el espectáculo de una tragedia pura la representación íntegra, humana, religiosa, popular -y no meramente ornamental y decorativa.

13. José de la Cueva, "En el Alkázar: La compañía Pitoëff.- Santa Juana", Informaciones (4-II-1927), p. 6.

14. José DHoy, "Vestuario y decoración. El arte de los Pitoëff", ABC (10-II-1927), p. 13.

15. Alejandro Miquis, "La vida del teatro: Obras y figuras del momento: Las funciones de los Pitoëff. Lecciones interesantes", La Esfera (19-III-1927), pp. 4-5.

16. "París-Madrid.- La semana de teatro francés", Heraldo de Madrid (26-IV-1928), p. 5.

17. Se refirió a estas dificultades Alberto Insúa en "Perspectivas: La farándula francesa", La Voz (30-IV-1928), p. 1.

18. Entre las recensiones de Le Viol de Lucrece destacan:

- A. C., "Auditorium de la Residencia de Estudiantes: Le viol de Lucrece", por la compañía de Los Quince", ABC (8-IV-1933), p. 42.

- Jorge de la Cueva, "Compañía de los Quince: Le Viol de Lucrece", El Debate (8-IV-1933), p. 6.

- Luis Araujo-Costa, "Auditorium de la Residencia de Estudiantes.- Presentación de la compañía francesa de los Quince con la pieza en cuatro actos de André Obey Le viol de Lucrece", El Debate (8-IV-1933), pp. 1-2.

- Miguel Pérez Ferrero, "Ayer en el Auditorium de la residencia de Estudiantes: Se presentó la compañía francesa de los Quince con La violación de Lucrecia", Heraldo de Madrid (8-IV-1933), p. 4.

- Manuel Abril, "En la Sociedad de Cursos y Conferencias: La compañía de los Quince", El Imparcial (8-IV-1933), p. 3.

- Juan Chabás, "Estrenos teatrales: La compañía de los Quince: Cuatro actos de Andrés Obey, Le viol de Lucrece, obra en el Auditorium de la Residencia de Estudiantes (representación patrocinada por la Sociedad de Cursos y Conferencias)", Luz (8-IV-1933), p. 6.

- "Le viol de Lucrece, por la compañía des Quinze, en el auditorium de la Residencia de Estudiantes", La Nación (8-IV-1933), p. 7.

- M. Fernández Almagro, "En la Sociedad de Conferencias: Presentación de la compañía francesa de Los Quince", El Sol (8-IV-1933), p. 10.

- "Auditorium.- Le viol de Lucrece y La mauvaise conduite, por la Compagnie des Quinze", Sparta, II (15-IV-1933), 24, s.p.

- Victorino Tamayo, "En el nuevo auditorium de la Residencia de Estudiantes se presenta, con Le Viol de Lucrece, la agrupación francesa Compagnie des Quinze", La Voz (8-IV-1933), p. 3.

19. Me he servido de las recensiones que se detallan a continuación:

- A. C., "Auditorium de la Residencia de Estudiantes; La mauvaise conduite, por la compañía de Los Quince", ABC (9-IV-1933), p. 55.

- Jorge de la Cueva, "La compañía de los Quince: La mauvaise conduite", El Debate (9-IV-1933), p. 2.

- Luis Araujo-Costa, "Auditorium de la Residencia de Estudiantes. Compañía de los Quince.- Representación de la comedia en tres actos de Jean Variot La mauvaise conduite", La Epoca (10-IV-1933), pp. 1-2.

- Miguel Pérez Ferrero, "Segunda actuación en Madrid de la Compañía de los Quince: Una comedia de Juan Variot a la sombra de Plauto: La mauvaise conduite [sic]", Heraldo de Madrid (9-IV-1933), p. 5.

- M. [Manuel] A. [Abril], "La Compañía de los Quince.- Segunda y última representación", El Imparcial (9-IV-1933), p. 8.

- Juan Chabás, "Estrenos teatrales: La Compañía de los Quince: La mauvaise conduite, comedia en tres actos de Juan Variot", Luz (9-IV-1933), p. 6.

- M. Fernández Almagro, "La compañía francesa de Los Quince", El Sol (9-IV-1933), p. 12.

- "Auditorium.- Le viol de Lucrece y La mauvaise conduite, por la Compagnie des Quinze", Sparta, II (15-IV-1933), s.p.

- M. Núñez de Arenas, "Los Quince. La mala conducta, tres actos, por Variot, inspirada en Plauto", La Voz (9-IV-1933), p. 3.

20. "Hacer del arte escénico un arte espectacular -si bien espectacular de orden selecto-; hacer que la palabra ofrezca, a ser posible, todo el cortejo inherente de atractivos visuales y sonoros, implica una cuestión de vida o muerte, porque hoy el público es niño más que nunca, y le hace falta, por tanto, que le llamen la atención por vías que no sean solamente las del verbo. El público de hoy no sabe escuchar con calma ni gozar con reposo y sutileza en las altas conversaciones. La inquietud vital de la existencia de ahora es evidente; no ya el ambiente social -pasional e inquieto de suyo-; el uso, aunque no sea más, del auto y de la rapidez por todas partes, llevan a la sensibilidad una comezón de mudanza, de no estar mucho en un sitio sin pensar en irse a otro... Priva el sensacionalismo; el jazz es música inquieta, y da el tono a la nerviosidad de estos tiempos... Hay, pues, que aprovechar, allí donde la obra por su verbo no requiera desnudez y silencio en torno; algo que dé al distraído o al inquieto pretexto variado y continuo de fijeza... Hay que sujetar la atención a fuerza de bellezas y de sorpresas constantes, buscando en plástica y con todo cuanto pueda ayudar a la comprensión de la obra en aquéllos que no tengan, por sí mismos, capacidad suficiente para suplir y entender, con sólo el entendimiento" (El Imparcial).

21. Juan Chabás, "Estrenos teatrales: Ejemplo de los Quince", Luz (11-V-1933), p. 6.

3. EL TEATRO EN LENGUA ITALIANA:

3.1. La recepción indirecta:

3.1.1. La escena:

En contraste con la gran cantidad de información sobre el teatro francés publicada en prensa y libros madrileños entre 1918 y 1936, los artículos referentes al panorama dramático italiano fueron mucho menos numerosos. Fuera de los dramaturgos que fueron efectivamente representados, entre los cuales Luigi Pirandello fue objeto principal de atención, los restantes autores de prestigio en Italia en el período de entreguerras fueron casi ignorados por los medios madrileños, lo mismo que los demás elementos de la vida teatral de la vecina península. Sin embargo, se publicaron textos que intentaron cubrir esa laguna con más o menos generalidad en la perspectiva adoptada y en relación a menudo con las cuestiones que preocupaban a la crítica española coetánea. Así, el problema de la crisis teatral y la solución propuesta de intervención estatal que tanto ocuparon los espíritus en la segunda mitad de los años 20 y durante la Segunda República, tenían un paralelo en la situación italiana.

La decadencia económica y artística del teatro en ese país tenía sus causas, según un artículo de 1928¹, en la

falta de dramaturgos que tomasen la antorcha de la vieja generación, la de D'Annunzio, Pirandello y Benelli, la de los autores burgueses como Niccodemi y Lopez, todos los cuales habían dado ya lo mejor de sí mismos, sin que pareciera que las fórmulas renovadoras (el grotesco, el intimismo, etc.) pudiesen dar lugar a un movimiento dramático igualmente consolidado. Tampoco parecía haber intérpretes que pudieran compararse a los predecesores Ermete Zacconi, Ermete Novelli o Eleonora Duse², y la casi inexistencia de escuelas no auguraba su surgimiento, sobre todo cuando la cantera de actores y dramaturgos que suponía el teatro dialectal iba desapareciendo con la decadencia de éste. No obstante, la crisis no había podido reprimir el individualismo de los divos, todos los cuales aspiraban a dirigir una compañías inestables y demasiado numerosas teniendo en cuenta la deserción de los espectadores en favor del cine y las variedades, con el resultado de la pérdida de beneficios no compensados por subvenciones públicas. Este panorama era, sin duda, exagerado, pues cabía también traer a colación ejemplos contrarios, como la actividad vanguardista ininterrumpida (Rosso di San Secondo, Bontempelli, Bragaglia...) o la pervivencia de compañías dialectales pese a las reticencias, cuando no las persecuciones, del régimen fascista, pero la fecha del artículo sugiere que era la crisis teatral madrileña la que subyacía bajo aquel pesimismo.

El mismo año fue, dato significativo, el de la publicación del libro de Federico Navas Las esfinges de Talía, donde el examen de la crisis italiana³ tomó la forma de debate entre un pesimista que la resumió diciendo que "en Italia han llegado ya los críticos teatrales, si no a suprimir las reseñas de las obras, si a no mencionar los títulos o los nombres de los autores... porque todas las obras son lo mismo de malas...", con las excepciones de D'Annunzio y Pirandello, y un optimista que adujo otros nombres de autores valiosos, quienes podrían sostener los Teatros Nacionales que, bajo el auspicio de Mussolini, estaban intentando resolver el problema, artificialmente para su contraparte en la discusión porque tales medidas no servían para lo que creía una decadencia no coyuntural sino del teatro mismo como género.

Fuera eficaz o no desde el punto de vista de la revitalización dramática de un país, los teatros financiados por el Estado tenían al menos la posibilidad de independizar los repertorios de los condicionantes de la taquilla, permitiendo una orientación más hacia a lo artístico que hacia el mero pasatiempo, al contrario que en las escenas privadas. Por ello, se consideró alentador el ejemplo de Italia. Aún antes de su realización, el proyecto correspondiente fue descrito en el Heraldo de Madrid⁴. Bajo la dirección de Luigi Pirandello⁵ y Paolo Giordani, el nuevo teatro pretendía integrar sus objetivos de mejora en el panorama existente,

para lo cual se renunciaba a la sede única, debido a la tradición italiana de compañías ambulantes, y se constituiría el repertorio de acuerdo con la receptividad del público a las novedades, que tendrían el atractivo añadido de no ceñirse sólo al repertorio italiano, sino que se estrenarían también piezas modernas de otros países. En cuanto a su organización, el cronista parece bien informado:

Milán, Turín y Roma serán la sede de tres compañías oficiales que actuarán en un teatro señalado al efecto en cada una de las tres grandes capitales, abiertos de noviembre a mayo única y exclusivamente a ese repertorio y compañía de Estado. La administración y dirección artística de los tres teatros será de la competencia exclusiva también de unos mismos gerentes, asistidos por una Comisión de expertos. El repertorio será único para las tres escenas, y su interpretación estará confiada a tres directores, con personal suficiente a sus órdenes, unas quince personas, adscritas con carácter estable a los papeles de segundo orden en cada teatro, y veinte primeros actores a lo sumo, que por turno y según las obras que les estén encomendadas se trasladarán de una a otra capital.

No obstante, la intervención del régimen mussoliniano en la vida teatral no fue siempre beneficiosa ni bien acogida por los intelectuales españoles. La función propagandística, en emulación de experiencias semejantes en la U.R.S.S., del teatro de masas fascista, se saldó con un fracaso, según Juan Chabás⁶, quien se ocupó ampliamente del espectáculo 18 B.L., una exhibición de poderío en la que participaron "dos mil actores, dos escuadrillas de aviones, dos baterías de cañones de campaña y varias columnas de camiones", ante unos

veinticinco mil espectadores. La historia de un camión con la matrícula que daba título a la representación era el pretexto para escenificar las peripecias triunfantes del partido en el Gobierno desde la toma del poder hasta la fundación de una ciudad en las antiguas marismas del Lazio. Con un escenario de varios kilómetros de hecho, la proyección de luces sirvió para atraer la atención del público hacia los lugares apropiados y ocultar los cambios de disposición entre las escenas. En un espacio tan vasto, las muchedumbres y su ruido sustituían a los actores y al texto, salvo unas notas explicativas arrojadas desde aviones. De esta manera, se había pretendido crear el espectáculo acorde con el espíritu de masa creado tras el advenimiento de estos regímenes populistas, que el viejo burgués era incapaz de satisfacer. Desgraciadamente, la ausencia de "toda gracia cordial y de toda virtud intelectual" había hecho imposible conmover a los espectadores. Los resultados no podían compararse a los del teatro soviético:

El fascismo no ha podido crear su teatro nuevo. Cuando lo ha pretendido, ha sustituido al hombre por el camión y ha organizado una parada militar con carácter de olimpiada deportiva. Y el pueblo -alma colectiva de hombres reunidos, fundidos en un solo aliento- se ha sentido defraudado.

Fue seguramente otro el teatro de que pudo enorgullecerse la Italia gobernada por Mussolini. El Teatro degli Indipendenti de Roma, fundado y dirigido por un Anton Giulio Bragaglia de acuerdo con el régimen político entonces

imperante⁷, se había convertido en un foco irradiador de concepciones vanguardistas en la primera línea renovadora de Europa. Noticias sobre sus características y montajes llegaron puntualmente a Madrid, convirtiendo a Bragaglia en uno de los directores extranjeros más en boga. Enrique Estévez-Ortega le dedicó un largo artículo⁸, ilustrado con fotografías de algunos de sus puestas en escena y decorados. En dicho texto, alabó la tendencia ecléctica de la innovación emprendida por Bragaglia, cuya curiosidad le llevó a documentarse ampliamente sobre las escenografías antiguas y las más avanzadas entre las contemporáneas conforme a un criterio tan comprensivo como el que demostraba en su repertorio, con el fin de aprovechar todos los conocimientos para producir una puesta en escena moderna, sin miedo ni a la arqueología ni al experimento más osado, antes bien con un estilo sintético peculiar hecho de la amalgama razonada y armónica de las diferentes influencias.

El aspecto visual del espectáculo era independiente del texto en tanto que entidad artística. Bragaglia coincidió con Baty y otros directores franceses en el rechazo del predominio de la palabra dramática, puesto que los artificios espectaculares no eran un simple acompañamiento del texto sino que aquéllos constituían lo que determinaban el carácter propiamente teatral o no. El autor no tenía por qué ser imprescindible. El director podía crear espectáculos basándose en adaptaciones enteramente personales de obras no dramáticas.

La suya de Don Quijote de la Mancha (Don Chisciotte, 1926) fue de hecho uno de sus montajes que le ganaron más prestigio.

Esta concepción pionera, que anuncia las tendencias de dirección de escena que después se impondrían universalmente, fue difundida en Madrid por el propio Bragaglia en una serie de conferencias dadas en la Residencia de Estudiantes, la primera de las cuales se tituló "El nuevo teatro técnico" (13-I-1930)⁹. En ella, el director atacó el teatro realista fotográfico (no el intimista psicológico hacia el que confesó su admiración), reino de la palabra, en nombre de los valores poéticos superiores que podían emanarse de los diversos componentes del espectáculo teatral, entre otros los derivados de la definición de colores y volúmenes mediante una iluminación imaginativa del escenario, y de la adecuación de ese aspecto visual y del ritmo de la representación a la atmósfera psicológica de la obra, según sus cambios y fluctuaciones, logrando así efectos inéditos a partir del propio tejido del texto.

Entre los artículos que comentaron las ideas del director italiano entonces expuestas debe citarse el de Enrique Díez-Canedo¹⁰ por constituir un análisis polémico, basado tanto en la conferencia como en los libros teóricos de Bragaglia. Aun reconociendo la nebulosidad de un sistema de improbable construcción definitiva dado su carácter de búsqueda experimental siempre renovada, Díez-Canedo identificó el

ataque a la palabra como elemento común paradójicamente compatible con la variedad y el carácter fuertemente literario en ocasiones de las piezas estrenadas en el Teatro degli Indipendenti¹¹. No obstante, fue ese ataque al texto, en nombre del teatro como medio de expresión complejo¹², lo que suscitó las reservas del crítico. La insistencia en la luz y la escenografía le parecieron un desvío del teatro en dirección del cinematógrafo, pues estos elementos de la representación servían sobre todo para concretar unos valores latentes en la obra teatral escrita, por eso mismo lo único de que no se podía prescindir en el teatro:

¿Qué son las luces solas, sin drama o comedia? La literatura es lo indispensable. Hasta la commedia dell'arte, sin texto escrito, una de las fuentes de teoría en Bragaglia, es tendencia a la literatura; es literatura mientras se hace: porque no es sólo acción, sino palabra, y aun la pantomima es antes palabra, y, mientras se realiza, palabra en potencia. El teatro se hace, no se escribe, dice también Bragaglia. Se escribe para que se haga, y es teatro, aunque no se represente, como el libro es libro, aunque no se imprima.

De ahí la advertencia de que la aplicación de las novedades espectaculares de los Indipendenti en los teatros convencionales no sería beneficiosa si faltaba calidad literaria en la obra. La posibilidad el ejemplo pernicioso no alteró, sin embargo, el balance positivo de la empresa de Bragaglia por haber cumplido su tarea de acicate que había de corresponder a la escena experimental, a pesar de algunos

defectos como el de la limitada eficacia expresiva de sus actores, "aficionados más que profesionales".

La cuestión de la necesidad de la palabra en el teatro, si se quería diferenciarlo de otras artes, como la danza, fue aludida en otro comentario extenso sobre Bragaglia aparecido también con ocasión de sus conferencias en Madrid¹³, en el cual su anónimo autor sí supo ver que la práctica del director italiano no se oponía en el fondo a la literatura. Al contrario, lograba sacarle el mayor partido teatral gracias a su integración en una síntesis que, al variar con cada estreno de acuerdo con las exigencias de la pieza, evitaba el riesgo de sistematización indiscriminada. Experimental en estado puro, la ausencia de una fórmula estética peculiar a su trabajo era la clave de su sintonía con todo el teatro moderno, al que acompañaba con ecléctica armonía en su diversidad creciente. Este era su gran acierto, que podía sumarse a las demás lecciones o estímulos que la escena italiana brindó a la madrileña aun desde la distancia.

3.1.2. Los autores:

Si las noticias en torno a la escena italiana no fueron numerosas pero pudieron ser de utilidad para el conocimiento de sus tendencias en Madrid, lo mismo puede decirse de la serie de textos que difundieron las características de la literatura dramática de aquellos autores que no llegaron a verse representados en la capital de España entre 1918 y 1936. Si bien se puede echar de menos una atención mayor a figuras sobresalientes, sería injusto menospreciar el esfuerzo de divulgación que supusieron algunos de los artículos. Entre ellos, han de citarse como introducción necesaria dos que resumieron el estado de la dramaturgia italiana en los momentos respectivos.

El primero, de 1926¹⁴, ofreció sobre todo un panorama de dramaturgos. Tras un siglo XIX que, en opinión del cronista, adoleció de escasa originalidad por el seguimiento de las doctrinas y prácticas romántica y, sobre todo, naturalistas, del teatro francés, con alguna influencia añadida de Ibsen, el siglo XX parecía haber traído la independencia, convirtiéndose la italiana en una de las dramaturgias más originales de Europa, gracias a las circunstancias felices de la existencia de un público vivo, una tradición ininterrumpida de grandes actores y una crítica inteligente, entre la que destacó el nombre de Adriano

Tilgher, de tanta influencia sobre sus colegas españoles. Todo ello desmentía la impresión de crisis.

Los autores estaban a la altura de los demás componentes del panorama teatral. Primeramente se habían revelado los cultivadores del drama poético, con D'Annunzio a la cabeza, cuya afirmación vital contrastaba con la melancolía de la frustración de ese mismo deseo de vida en los otros principales representantes de la tendencia, Ercole Luigi Morselli, en cuyas obras Orione (1910) y Glauco (1919) "cruzaban visiones o sombras heroicas, en empeño vano de conquistar el mundo, la gloria o el poder", y Sem Benelli, "más lírico, más arbitrario en el desarrollo de la acción, y poco atento a la necesidad dramática". A continuación, los groteschi habían iniciado una de las revoluciones teatrales del siglo con su rechazo en nombre de la vida de las convenciones sociales e ideológicas, exploradas y disueltas en la irracionalidad mediante el instrumento de la paradoja. Junto a Pirandello, "el gran exponente del teatro de lo grotesco", el cronista aludió a Luigi Chiarelli, a Luigi Antonelli (a quien atribuyó erróneamente L'uccello del paradiso, de Enrico Cavacchioli), a Fausto Maria Martini y a Massimo Bontempelli. A su lado, Rosso di San Secondo atacó también el sistema de pensamiento y actuación burgués, pero con una vibración instintiva en reacción al teatro de lo grotesco. Paralelamente a estas modalidades, el teatro

futurista iniciado por Filippo Tommaso Marinetti tenía uno de sus mejores representantes en Ruggero Vasari, cuyas piezas habían contribuido "a librar al teatro italiano de la influencia romántica".

La conclusión del vigor del teatro renovador en Italia fue repetida en el segundo de los artículos panorámicos a que me referiré. Enrique Estévez-Ortega escribió en 1934¹⁵ que el italiano era "casi el mejor teatro experimental europeo", junto con el alemán y el ruso, por obra sobre todo de Bragaglia y de Pirandello, Bontempelli, Chiarelli, Marinetti y Benelli [sic], cada uno con su estilo particular. Aparte de ellos, el resto del teatro italiano ofrecía aparentemente pocas novedades. La escena comercial parecía dominada por los viejos asuntos amorosos estudiados con un psicologismo más o menos refinado, al igual que en la mayoría del boulevard francés, con ausencia de toda temática social, a pesar de las convulsiones políticas de la posguerra, debido a la presión de la dictadura, compatible por otra parte con la revolución estética en curso.

La curiosidad por los caminos de la renovación, especialmente los representados por Pirandello, mantuvo relativamente en la sombra al teatro anterior al advenimiento del futurismo y de los grotteschi. La rica estación verista, por ejemplo, tuvo escasa resonancia en el Madrid de entreguerras salvo por los estrenos de Capuana y Bracco ya

reseñados. La producción dramática de Giovanni Verga pasó prácticamente desapercibida, a pesar de la celebridad de la ópera de Mascagni basada en Cavalleria rusticana (1889). Incluso en el largo artículo en La Pluma, el traductor de I Malavoglia, Cipriano Rivas Cherif, no mencionó siquiera que Verga había adaptado algunos de sus cuentos al teatro con unos resultados en nada inferiores a la narrativa original, a pesar del interés del gran director por el verismo dramático. Una buena muestra de ello es su esmerada versión de tres piezas napolitanas de Salvatore Di Giacomo¹⁶, que hizo preceder de un breve prólogo (pp. 7-8) en el que le situó dentro de la escuela verista, pero advirtiéndole que "de igual manera que se hace de todo punto imposible el separar en las obras digiacomianas la inspiración lírica de la acción dramática, y aun de la visión pictórica, no puede tampoco reducirse a una forma de arte definida escuetamente" (p. 7), aunque fuera común en todas ellas el colorismo de una visión sincera del pueblo de su ciudad, sinceridad que elevaba la poesía de las pasiones elementales a una universalidad sólo en apariencia contradictoria con el particularismo lingüístico y de costumbres. Había conseguido así un teatro verdaderamente popular, libre de tesis y de psicologismos que empañaran la sencillez y naturalidad de su testimonio, según Felipe Sassone poco después de la muerte del escritor (5-IV-1934)¹⁷:

Salvatore di Giácomo [sic] era un autor regional dialettale, y escribió en napolitano sus obras más famosas; pero le hizo al teatro italiano el inmenso favor de devolverle su ambiente cuando lo había perdido, [...] él volvió a abrirle las puertas de la calle y se lo llevó al aire, al arroyo, y pintó Nápoles y el pueblo de Nápoles, e hizo teatro nacional, y popular, y proletario; pero sin intención política, sin prédica social, sin aire revolucionario, sin meterse a redentor de la plebe como Máximo Gorki y otros autores de tesis; sino pintando su plebe como la veía, sin moralizar por su cuenta, amasando y urdiendo su farsa escénica con una sonrisa ecuánime de observador y de costumbrista imparcial y sereno.

La raigambre popular del teatro de Di Giacomo, además de su contextura lírica, significaron una reacción de hecho contra el naturalismo burgués que se había convertido en hegemónico dentro de la corriente general verista por la fechas de escritura de las piezas digiacomianas. Sin embargo, su carácter epigonal, al menos desde el punto de vista de la técnica dramática, disminuyó probablemente su eficacia en tanto que revitalizador de la poesía en el teatro. Este papel correspondió más bien a D'Annunzio y a los que siguieron sus pasos, Sem Benelli y Ercole Luigi Morselli sobre todo. De ellos, el último fue el único en no ser representado en Madrid, a pesar de que (¿o porque?) su producción avanzaba hacia un sentido más moderno, en las fronteras del vanguardismo neoclásico.

Al igual que un Cocteau o un Giraudoux, salvando las distancias, Morselli resucitó los mitos griegos adaptándolos a la mentalidad contemporánea mediante la ironía, en el caso de Orione (1910) especialmente, y la búsqueda de un significado

intelectual transmutado en visión poética, que en Glauco se teñía de emoción melancólica equivalente al lirismo de los poetas crepuscolari. Una muerte temprana le impidió, no obstante, consolidar su estilo o crear escuela. Su paso por la escena italiana se redujo a algún éxito memorable, el de Glauco en primer término. Su estreno en 1919 fue saludado con entusiasmo por la crítica de su país. En Madrid, Cosmópolis le dedicó unas páginas¹⁸ donde, en lugar de narrar su argumento, como era costumbre a la hora de reseñar estrenos extranjeros, el cronista dio su opinión sobre las causas de su éxito, que relacionó no sólo con el hastío de la comedia burguesa de costumbres sino también con el estado de ánimo posbélico, necesitado del alimento de ilusión de las viejas fábulas. Pero no se ha de pensar en una función evasiva. La poesía dramática de Morselli, más sincera por cuanto rechazaba el verso sonoro en favor de una prosa sencilla y desnuda, había triunfado por su humanidad, por su canto a la ternura frente a las pasiones y al destino, que tan violentamente se habían manifestado en los años de la Gran Guerra.

El mensaje de construcción humanista de Morselli tuvo su reverso en las ideas iconoclastas de su estrictamente contemporáneo Filippo Tommaso Marinetti. El fundador del Futurismo abrió la puerta a todos los cuestionamientos del statu quo que fueron sucediéndose desde posiciones vanguardistas en Italia, especialmente tras el estallido de la

conflagración mundial. Con independencia de los resultados en obras, su irreverencia, su búsqueda del escándalo, su rechazo del pasado, son rasgos que se repetirán en otros ismos a menudo influidos directamente, o por lo menos animados, por la praxis futurista, tanto en lo referido al modo de presentar provocativamente sus concepciones como en la investigación de formas de expresión inéditas, demuestran la fecundidad de la labor merinettiana, que alcanzó también al teatro. El género dramático fue uno de los cultivados por él con mayor insistencia a lo largo de su carrera, desde la farsa de una desmesura digna de Jarry Le Roi Bombance (1905) (Re Baldoria, 1909, en la versión italiana) hasta la creación de un teatro sintético teorizado antes en diversos manifiestos.

Toda esta actividad fue evocada en 1934 por Enrique Estévez-Ortega con ocasión del ingreso de Marinetti en la Academia italiana¹⁹, signo indudable de la asimilación final de su revolución estética, tras los primeros escándalos y la difusión del Futurismo en otros países. Sus innovaciones teatrales, tras las primeras piezas parisinas, se asentaron con la publicación de los manifiestos del teatro sintético y del teatro de la sorpresa, donde se atacó violentamente al teatro de palabra y de análisis y se pretendió sustituirlo por otro que comunicase por medios escuetos las más variadas situaciones e ideas, es decir, según el buen resumen de Estévez-Ortega:

Quiere el autor de Tamburo di fuoco [sic] terminar completamente con todo lo que hay de relleno y de convencional en el teatro para preparar una situación o disponer con eficacia un efecto. Su idea es ofrecer escueta y desnudamente en su esqueleto dramático esencial, esos momentos cumbres y esas frases decisivas a los que puede quedar reducida toda obra teatral.

Quiere que se supriman los estudios psicológicos que se diluyen en infinidad de situaciones a lo largo de tres actos o más. Propugna, en fin, un teatro dinámico y simultáneo. Es decir, salido de la improvisación, de la intuición fulminante, de la actualidad sugestiva y reveladora.

¿Cómo es el teatro futurista y de la sorpresa? Desde luego, un teatro autónomo, ilógico, irreal. Un teatro que ha destruido la preocupación de la técnica, la verosimilitud, la lógica y la preparación graduada de las situaciones. El estima que el teatro ha de ser una mezcla de lo serio y de lo cómico, de personajes reales y personajes irreales y una gran simultaneidad y compenetración del tiempo y del espacio.

El teatro, según Marinetti, debe ser también una sorpresa continua, sorpresa alegre, usando de todos los medios y valiéndose de todos los procedimientos.

Estas teorías habían tenido su realización en breves espectáculos sintéticos que no dejaron de despertar la indignación de los públicos tradicionales, aunque apenas en España, por razón de la escasez de representaciones similares... El eco del teatro futurista llegó más probablemente a través del conocimiento de artistas influidos por él, como Bontempelli y Bragaglia.

Tampoco parece haber sido grande la resonancia de otros vanguardistas italianos que no tuvieron la oportunidad de ser estrenados en Madrid. Por ejemplo, abundan las alusiones elogiosas a Rosso di San Secondo, paragonado a menudo con otros grandes dramaturgos de vanguardia, pero no se le

dedicaron análisis pormenorizados, al menos según la documentación reunida. En cuanto a los miembros considerados representativos de la escuela de lo grottesco, la crítica madrileña no se interesó demasiado por ellos, si bien apareció un artículo monográfico sobre Luigi Antonelli²⁰ en el que se destacó su empleo de la fantasía para denunciar la inutilidad de la experiencia tal como ésta se decantaba en las comedias dramáticas burguesas. El argumento narrado con todo detalle de L'uomo che incontrò se stesso (1918), su obra más famosa, venía a ilustrar ese punto, sin ulterior ahondamiento en sus características dramáticas, defecto éste que, con las excepciones debidas, puede caracterizar la limitada recepción indirecta en Madrid de los autores italianos.

NOTAS

1. "Las causas de la decadencia teatral en Italia", ABC (2-VIII-1928), p. 11.

2. En concreto, la muerte de la Duse (21-IV-1924) dejó un vacío que difícilmente pudo ser llenado. Un artículo necrológico de A. de T., "Eleonora Duse", en La Esfera (3-V-1924), s.p., cifró su categoría de actriz única en que hizo posible la renovación del teatro italiano, gracias a los triunfos de sus interpretaciones comprensivas de los personajes de Gabriele D'Annunzio o Giuseppe Giacosa (Come le foglie, 1900), además de los de autores extranjeros como Henrik Ibsen o Maurice Maeterlinck que ella contribuyó a difundir con sus giras fuera de Italia. En el panorama europeo, sólo Sarah Bernhardt parecía poder paragonarse con ella, con la diferencia de la mayor modernidad de la italiana:

Pero la Duse fue durante muchos años la actriz más actual, mientras Sarah daba un sentido clásico y eterno a sus creaciones. La voz clara, de timbre puro, de poesía cantarina, en Sarah Bernhardt, era en la Duse voz de pasión y de matiz. No estaba hecha ésta para el verso majestuoso y solemne, sino para la expresión de emociones humanas, contemporáneas.

3. Federico Navas, Las esfinges de Talía o Encuesta sobre la crisis del teatro, El Escorial, Imprenta del Real Monasterio, 1928, p. 443.

4. El Curioso Impertinente, "El proyecto italiano de Teatro Imperial", Heraldo de Madrid (1-I-1927), p. 4.

5. Pirandello llevaba algunos años dedicándose a la puesta en escena, desde su dirección del Teatro d'Arte de Roma, fundado por él (el primer espectáculo, el 3 de abril de 1925 fue el estreno de su pieza en una acto Sagra del Signore della Nave). Esta labor escénica de Pirandello fue comentada en Madrid en algún texto a que aludiremos al repasar la recepción de su obra.

6. Ch. [Chabás], "Fracaso del teatro fascista de masas", Luz (3-VIII-1934), p. 6.

7. La Gaceta Literaria en su etapa más proclive a la extrema derecha publicó bajo el título de "El Teatro: Bragaglia en Madrid" (IV [1-II-1930], 75, p. 6) la traducción de varios pasajes de sus libros en los que las reflexiones teóricas se mezclaban con profesiones de fe en la revolución fascista y en un teatro italiano esencialmente nacional.

8. E. Estévez-Ortega, "El teatro en Italia: Un innovador: Bragaglia", La Esfera (9-VI-1928), pp. 44-45, y luego en su libro Nuevo Escenario, Barcelona, Luz, 1928, pp. 63-68.

9. Un buen resumen de las palabras de Bragaglia fue publicado con el título de "Conferencias: El nuevo teatro técnico" en El Sol (14-I-1930), p. 3.

10. E. Díez-Canedo, "Teorías escénicas: Bragaglia y el teatro", El Sol (17-I-1930), p. 1., luego recogido en el volumen Conversaciones literarias: Tercera serie: 1924-1930, México, Joaquín Mortiz, 1964, pp. 248-252.

11. La contradicción no parece tan flagrante si recordamos que Bragaglia había afirmado en su conferencia que la atención predominante a la escenografía podía servir para un descubrimiento de las potencialidades antes ocultas del texto, pero Díez-Canedo se atuvo a la imagen común de un Bragaglia enemigo de la palabra, como de todos modos ciertas manifestaciones suyas habían permitido considerarlo.

12. En palabras de Díez-Canedo:

Teatro es teatro teatral, obra poética llevada a la escena, colocada en su atmósfera, movida en su tiempo, según su ritmo. La parte material, asequible gracias a elementos no desarrollados hasta hoy, como el empleo de las luces, se convierte en suma de valores espirituales.

13. "Ideas y palabras: Bragaglia y el modernismo", La Esfera (25-I-1930), p. 5.

14. Manuel Pedroso, "Notas sobre el Teatro [sic] italiano", Heraldo de Madrid (2-I-1926), p. 1.

15. Estévez-Ortega, "Máscara exótica: La dramática italiana de vanguardia", ABC (9-VIII-1934), p. 14.

16. Salvatore Di Giacomo, Tres dramas, traducción del dialecto napolitano por C. Rivas Cherif, Madrid, Calpe, 1923. Dichas obras fueron Asunta Espina (Assunta Spina, 1910), Las flores

de mayo ('O voto mariano, 1909) y La cárcel de Nápoles (A "San Francisco", 1909).

17. Felipe Sassone, "Batiburrillo lírico dramático", ABC (19-IV-1934), p. 14.

18. "Crónica de Italia: El teatro, los libros y el arte", Cosmópolis, III (octubre, 1919), pp. 247-254 (sobre Glauco, pp. 247-249).

19. Estévez-Ortega, "Máscara exótica: Marinetti, o el futurismo es cosa académica", ABC (8-XI-1934), p. 14.

20. "Dramaturgos extranjeros contemporáneos: Luigi Antonelli", ABC (9-V-1929), pp. 10-11.

3.2. El teatro representado:

3.2.1. Los autores:

3.2.1.1. El teatro hasta las vanguardias¹:

3.2.1.1.1 CARLO GOLDONI Y EL TEATRO DEL SIGLO XVIII:

La idea de que Italia no había poseído un teatro nacional propio comparable al español, francés o británico, al menos hasta la unificación del país en la segunda mitad del siglo XIX, era un lugar común que aparece con cierta recurrencia en los artículos publicados en Madrid hasta 1936 que aludieron a la cuestión. Se asumió a menudo que la falta de dicho sentido nacional había perjudicado la recepción posterior del teatro antiguo italiano, cuya vigencia fue reducida a alguna pieza aislada, como la célebre Mandragola, de Niccolò Machiavelli, y sobre todo, a la producción dramática de Carlo Goldoni, el cual sí parecía contarse entre los dramaturgos que habían llevado la imagen de un pueblo a la escena, razón por la que se convirtió en el clásico teatral por excelencia de su país en la percepción española.

Esta fama ocultó ciertamente la obra de otros dramaturgos, pero sirvió para iluminar la obra de aquellos que se relacionaron de alguna manera con él. Por ejemplo, su gran

rival veneciano Carlo Gozzi fue objeto de un buen ensayo de José Alsina² en el que éste destacó su culto a la Commedia dell'arte como expresión tradicional propia, a pesar de lo cual no había dejado de abandonar la improvisación en favor de una escritura que oponía al natural goldoniano una artística mescolanza de tonos, desde lo trágico y moral a lo maravilloso, sin excluir lo cómico, no siempre con coherencia y frecuentemente con un desdén por el cuidado del estilo que era compensado, no obstante, por la eficacia espectacular del juego de la imaginación, anunciando el Romanticismo.

Más cercano a Goldoni por su Musa espontánea y risueña, el abate Galiani como dramaturgo fue rehabilitado en parte cuando su ópera bufa Socrate imaginario (1775), escrita en colaboración con el abate Lorenzi, entró en 1927 en el repertorio del Teatro degli Indipendenti, de Anton Giulio Bragaglia, acontecimiento que fue saludado por Rafael Sánchez Mazas en un largo artículo³ con gran cantidad de datos sobre las circunstancias del autor principal y la pieza, la cual revelaba la doble influencia del Quijote en el argumento y de la comedia griega por su pintura burlesca y satírica de las costumbres populares hecha con ligereza ingeniosa, capaz de hacer olvidar "durante unas horas ese otro teatro -el escandinavo o el alemán, por ejemplo-, excedé d'affaires ennuyeuses" (p. 10).

La comparación ahí levemente indicada entre el autor clásico y el teatro contemporáneo no era nueva. También había sido traída a colación años antes cuando Goldoni subió a las tablas madrileñas la única vez en que un autor italiano dieciochesco pudo ser escuchado en castellano en el período⁴. El estreno muy aplaudido de una adaptación de su comedia La vedova scaltra (1748), por la "Cía. Martínez Sierra en el Eslava (15-XI-1919), con el título de Rosaura o la viuda astuta fue considerado una ocasión de probar la vigencia de un dramaturgo del pasado para un público cuyos sufragios eran mayoritariamente para las modalidades del día.

El rotundo fracaso de El médico a la fuerza, de Molière, en el mismo teatro dos semanas antes (31-X-1919) no era un buen augurio. A ello se sumaba la impresión de buena parte de los críticos⁵ de que se trataba de una obra cándida, con una trama muy vista desarrollada con una sencillez que hacía prever con facilidad su desenlace⁶ y un humor que excluía al tiempo el tono trascendental y todo recurso al disparate o a la exageración grotesca. Estas características estaban muy alejadas del astracán y del melodrama policiaco de intriga entonces en boga⁷, mientras que por su propio género la comedia goldoniana no podía tenerse por teatro serio, pero estos posibles obstáculos fueron superados todos ellos por el buen gusto del público, según Alejandro Miquis (Nuevo Mundo), quien vio en ese éxito que la literatura dramática, incluso en

verso, podía recuperar una aceptación popular que se temía perdida. Pero cabe preguntarse si fueron las cualidades del texto de Goldoni las que le ganaron el triunfo en aquel momento o si el mérito correspondió al conjunto de la representación. El mismo Miquis vio en ella un ennoblecimiento del género de variedades (Nuevo Mundo), mientras que Aznar Navarro (La Correspondencia de España) la consideró una esperanza de renovación de la zarzuela, opiniones que remiten a la forma particular que revistió la adaptación.

Rosaura o la viuda astuta desplegó abundantes componentes espectaculares añadidos a la pieza original. Entre ellos, hay que citar las "ilustraciones musicales" del maestro Manuel Font, tan numerosas que tendían a convertir la obra en ópera cómica o zarzuela, en un esfuerzo de colaboración que a alguien pareció innecesario (El Imparcial), aunque en general fue elogiado. Admiración sin reservas suscitaron los bailes intercalados de la Argentinita, cuyo genio coreográfico pareció secundado más discretamente por su trabajo interpretativo en esta su primera actuación de actriz profesional. Música y danza sólo fueron los atractivos más sobresalientes de una puesta en escena donde los bellos trajes de época diseñados por Manuel Fontanals⁸ y los decorados que retrataban "una Venecia brava de color" (La Tribuna) también apelaban a los sentidos, conformando lo que se coincidió en

calificar "una verdadera manifestación de arte" (El Socialista).

El papel del dramaturgo italiano en sí mismo no quedó sólo limitado por la índole multidisciplinar del estreno. La inexistencia, que sepamos, de una edición del texto entonces dado a conocer impide calibrar exactamente los cambios que introdujeron sus adaptadores Gregorio Martínez Sierra y Luis de Tapia, pero algún fragmento conservado y los testimonios del estreno permiten afirmar que la versión fue muy libre, empezando por el hecho de que la prosa italiana pasó en parte a convertirse en el ágil, aunque un tanto pedestre, verso español de Tapia⁹. Esto no pareció redundar en perjuicio de la obra, si hemos de compartir las opiniones de los críticos en el sentido de que la versión mejoraba el original (La Tribuna) o, más discretamente, que acertaba a borrar la huella del paso del tiempo mediante una modernización unánimemente considerada feliz por conservar el espíritu de Goldoni en una forma adecuada para el público de 1919, "con toda la gracia y el color que la comedia requería" (Diario Universal), además de los condimentos justos (El Imparcial).

Los adaptadores y la compañía habían conseguido dar más valor a una comedia agradable, pero no situada entre las magistrales del autor sino más bien muestra de transición entre las arlequinadas de sus comienzos y las comedias de carácter en que su búsqueda del natural al modo molieresco se

traduciría en el cuidado de la pintura de caracteres y en el reflejo templadamente satírico de las costumbres (ABC, La Epoca, El Imparcial, El Sol y La Tribuna). Sin faltar las primicias de estos últimos rasgos, La vedova scaltra parecía ligarse en mayor medida, no obstante, a su estilo de la primera época, a causa de "lo simple y económico de su estructura" (La Epoca), sencillez o ligereza que no eran defectos porque se acompañaban de las cualidades constantes en su producción dramática, es decir, sirviéndonos de términos empleados por los críticos del estreno, la delicadeza, la finura, el ingenio en diálogo y situaciones, la ironía elegante de su burla, la "gracia picaresca muy siglo XVIII" en fin con que el ambiente lleno de color de la comedia se revestía de atractivos connotaciones frívolas¹⁰ pero espirituales, "materia trascendente y sentido de la vida" (La Tribuna), una vida que Goldoni había conseguido transmitir a su teatro haciéndolo verdadero y resistente a las contingencias del gusto:

Hay escritores vivos y escritores muertos. Goldoni es un escritor vivo eternamente. ¿En qué consiste la vitalidad de la obra de arte? Goldoni no resuelve nada, no practica, no ambiciona, no escudriña. Retrata con estilo, coloreado [sic] discretamente, en tono menor, superficial, ambientes y figuras. Es fiel a la verdad; pero ¿a qué verdad? A la verdad tal como se ofrece, sin querer adivinar su por qué ni mejorarla. Goldoni tiene el aire, sin sentido, de la misma vida. Su teatro es el espejo del otro teatro de la realidad. Sobre todo, como en Beaumarchais y en nuestros picarescos, el ingenio. Pasan las modas y los años, y esas literaturas permanecen. Su estética es la superior. Cuando lo más

quintaesenciado de la escena (los Bailes Rusos) necesita hoy novedades, Goldoni, desde su siglo XVIII, se las ofrece. Goldoni es siempre un contemporáneo. Grave lección para los pedantes. (La Tribuna).

Es esta la opinión que suscribiría probablemente en la actualidad -aunque sin tener por qué estar de acuerdo con el velado ataque al teatro naturalista de la cita- cualquier persona que conozca los montajes de obras de Goldoni que se suceden con éxito, en contraste con una Rosaura o la viuda astuta que, a falta del atractivo de la Argentinita, no se ha mantenido en los repertorios. Pero los públicos son difícilmente comparables, y esta adaptación de 1919 cumplió su propósito de acercar un autor que podía quedar confinado a las colecciones de clásicos a una mayoría de los espectadores madrileños poco familiarizados con los dramaturgos italianos anteriores al Romanticismo, haciéndolo además con un espectáculo de una brillantez suma, gran teatro si no puro Goldoni.

3.2.1.1.2. VERISMO Y TEATRO BURGUES¹¹:

Aunque el Verismo teatral se ha solido relacionar tradicionalmente con manifestaciones similares en otros países europeos, sobre todo con un Naturalismo francés que habría servido de punto de partida modélico del movimiento italiano, éste presenta características generales que le otorgan una complejidad paragonable con la de la misma sociedad que propició su desarrollo. La Italia recién unificada políticamente distaba de ser una sociedad homogénea. Las profundas diferencias regionales, cuya expresión más clara podían ser los dialectos; las contradicciones de un sistema socioeconómico en que convivían una agricultura tradicional y una naciente pero desequilibrada territorialmente industria; la voluntad paradójica de situar a Italia en el concierto de grandes naciones de Europa a pesar de la relativa invertebración del joven país, son algunas de las realidades que el Verismo quiso reflejar con una atención a la verdad que, debido a la amplitud misma de las circunstancias sobre las que se aplicó, tuvo como consecuencia una gran variedad de cauces expresivos según el segmento elegido de la vida italiana, aun en el respeto de la condición fundamental del realismo en la representación.

No podía ponerse en escena con el mismo método a una burguesía con sus problemas de roba y de moralidad de clase en

una perspectiva individual o, como mucho, familiar, que a unas capas populares cuya actuación parecía obedecer a impulsos y sanciones de orden colectivo. De ahí la distinción posible entre un teatro de ambiente popular atento "ad ampliare il panorama, per dare con il colore d'insieme e la vivacità corale quanto non può perseguire in interiorità"¹² y un teatro de ambiente burgués de tendencia preferentemente psicológica, división que se superpone a la de obras in lingua e in dialetto, burguesas y populares respectivamente, aunque no como una norma general, ya que abundan las excepciones: así, los personajes rurales de Giovanni Verga se expresan en italiano, si bien pasado por el tamiz del dialecto, mientras que los burgueses del teatro de Giacinto Gallina o Renato Simoni lo hacen en el habla de Venecia.

Por otra parte, las diferencias de modos de vida, de civilización casi, entre el Norte y el Sur de Italia influyeron en la escritura de las piezas hasta el punto de dar lugar a obras de apariencia muy diferente. Incluso en dramas burgueses como los del napolitano Roberto Bracco se asiste a explosiones pasionales que resultan análogas, en una tonalidad más pálida, a la vehemencia con que los instintos despliegan su fatalismo en el seno de la sociedad campesina meridional mediante un lenguaje de un lirismo tenso enraizado en una mentalidad religiosa y colectiva ancestral cuya dramatización confiere su particular aire de tragedia a los dramas populares

del Mezzogiorno (Giovanni Verga, Salvatore Di Giacomo o Luigi Capuana).

En el Norte, la tendencia al análisis moral de autores representados en Madrid como Giuseppe Giacosa, Gerolamo Rovetta o Marco Praga¹³, tendencia que se puede distinguir incluso en la corralidad popular de las obras milanesas de Carlo Bertolazzi, se traduce en una escritura cuyo funcionalismo discursivo es matizado en los momentos más felices por la melancolía que baña con su lirismo contenido los grises interiores que enmarcan el estudio de cómo los personajes se adaptan más o menos trabajosamente a las exigencias materiales y éticas de la burguesía internacional, cuyas premisas ideológicas sirven siempre de punto de referencia. A partir de ahí, fue insensible el paso desde un teatro de observación social estrictamente verista a otro en que las piezas se organizan en torno al desarrollo de una hipótesis de casuística psicológica, normalmente de asunto sentimental, en un ambiente burgués tipificado, modalidad dramática ésta de origen y crecimiento paralelos a los del Naturalismo de boulevard de un Henry Bataille, por ejemplo, con la diferencia en Italia del mayor número de registros propiciado por la base verista. Además de situar los conflictos en un contexto de interiores urbanos, desahogados económicamente y elegantes, los cultivadores italianos de la modalidad (Sabatino Lopez y Dario Niccodemi, entre las figuras

más representativas) hicieron incursiones en ambientes de más pequeña burguesía, con lo que matizaron con la estilización de una realidad popular viva, sin dejar de acatarlas, las convenciones ideológicas y técnicas que articulaban aquella dramaturgia burguesa de situaciones, la cual fue enriquecida asimismo con una explotación más o menos decidida de los elementos intimistas del Verismo, además de abrirse en ocasiones a una perspectiva cómica, en la frontera de los géneros comerciales considerados menores (vodevil, farsa, etc.). De esta manera, el Verismo, sobre todo el Septentrional, se transmutó en un teatro burgués¹⁴ cuyas numerosas variedades dominaron la escena italiana hasta bien entrados los años treinta, a pesar de los embates vanguardistas.

Entretanto, la evolución del teatro verista meridional tropezó con el obstáculo del carácter periférico de su género más característico, el drama de costumbres, respecto de los gustos de los espectadores de clase media o alta que resultaban decisivos en la orientación de la escena comercial culta. Una vez debilitado el gusto por el tipismo, pocos atractivos podía tener ya el retrato de una sociedad cuyo carácter primitivo estaba en las antípodas del gran mundo que aquel público prefería ver en los escenarios, sobre todo cuando el hecho de su elaboración trágica de la realidad parecía no ser percibido sino en subordinación a unas tranches

Otros críticos del estreno¹⁶ vieron también en la adaptación un debilitamiento de la trama por la supresión de antecedentes y momentos difíciles que parecían reducir el drama a una sucesión de apuntes (La Epoca y La Tribuna). Sin embargo, al menos en la versión impresa¹⁷, las diferencias con el original no afectan más que a la supresión de algunas réplicas, sobre todo en la conversación apasionada entre 'Jana' y 'Ninu' al final del acto tercero, y al énfasis otorgado al motivo expresivo del lobo mediante el añadido de alguna comparación ("Aquí, aquí siento que me aprietan como si un lobo me clavase sus garras", exclama 'Juana' al final del acto II) y, sobre todo, su elección para dar nombre a la obra con preferencia al hechizo. Con ello, y aparte de la posible reminiscencia de la Terra baixa (1896), de Angel Guimerà, se quiso acentuar tal vez el móvil pasional del conflicto desencadenado por el seductor 'Cola' en detrimento del protagonismo de la superstición deseado por el autor¹⁸, la cual podía resultar, y de hecho así ocurrió, extraña para el público y crítica capitalinos.

Debido al atraso de la sociedad rural reflejada, lo que en otro contexto no habría provocado más que "una vulgar riña de novios" (ABC), inducía una tragedia que rebasaba la posible justificación psicológica del conflicto (ABC y Heraldo de Madrid), convirtiéndolo en anormal y arbitrariamente violento (El Debate), como una especie de Grand Guignol diluido cuyo

de vie cada vez en mayor desuso. En este sentido, la explotación enriquecedora por Gabriele D'Annunzio de las potencialidades trágicas del fatalismo pasional de los dramas suditalianos en obras como La figlia di Iorio y La fiaccola sotto il moggio pudo señalar indirectamente los límites de la concepción costumbrista y tendente al melodrama, por popularmente violenta, de los veristas meridionales, según la imagen errónea que puede ser ilustrada por la recepción en Madrid de una de las obras destacadas del género.

Malia (1888; 1895, la versión definitiva en siciliano), de Luigi Capuana, había sido aplaudida calurosamente por la crítica y el escaso público que la vio cuando fue estrenada por la compañía siciliana de Giovanni Grassi y Mimí Aguglia en el teatro de la Princesa en 1907, es decir, en una coyuntura aún favorable a los estudios étnicos en el teatro¹⁵. Su primera representación madrileña en español por la "Cía. Cómico-dramática Enrique Borrás" años después (Centro, 9-XI-1921), bajo el título de Pasa el lobo, constituyó un fracaso al ser rechazada ruidosamente por los espectadores. José Alsina se preguntó desde las páginas de El Sol el porqué de lo ocurrido, no encontrando causa más probable que la pérdida de la expresividad original a manos de unos adaptadores, Luis Gabaldón y Enrique Fernández Gutiérrez-Roig, demasiado temerosos de la intolerancia del público.

pintoresquismo serviría de coartada a su tendencia melodramática (El Liberal, La Libertad y La Voz) y a un gusto naturalista por los caracteres patológicos agudizado por el ambiente. Aunque podía decirse que el autor no se había interesado tanto por el caso clínico sino por la sociedad cuyo fanatismo quedaba denunciado con intensidad gracias a su relación "trágica realmente" con el individuo (Diario Universal), el enajenamiento de 'Jana' en un medio rural inculto parecía una explotación morbosa aceptable con dificultad fuera de las páginas del libro (El Liberal).

Sin duda la obra de Capuana, uno de los principales defensores del método zolesco en Italia, dio pie a estas descalificaciones del drama, las cuales se hicieron eco de las reservas ya tradicionales contra el Naturalismo, pero la pieza no era una muestra típica de la escuela. A pesar de las pervivencias cientifistas que pueden atisbarse en el drama, por ejemplo en la caracterización de la protagonista, la perspectiva adoptada no había sido primordialmente la experimental, puesto que el desarrollo del conflicto no se subordinaba a la demostración sino que, al contrario, la idea de que las inteligencias no refinadas por la cultura tienden a buscar una explicación mágica de los fenómenos que les afectan¹⁹, intensificaba el efecto dramático del choque de la pasión con su entorno mediante la generación de un

sentimiento de fatalidad comparable al de los griegos (ABC y La Tribuna) a partir del dato objetivo de partida.

Una vez aceptada la premisa de la posesión diabólica como un símbolo de la transferencia del instinto al ámbito incontrolable por el individuo de lo sagrado (La Epoca), la valoración de las peripecias según el sentido común no hacía sino anular la percepción del mecanismo trágico (La Tribuna) que confería un sentido unificador desde el punto de vista emotivo (Heraldo de Madrid) a los diversos elementos costumbristas y psicológicos puestos en juego escandaloso para la razón. Al contrario, el abandono de una actitud estrechamente analítica podía revelar una de las claves del vigor literario de la pieza de Capuana, esto es, su coherencia en forma y concepto con el universo de pasiones elementales puesto en escena, cuya consecuencia era una economía de medios (compatible no obstante con la viveza de colores del ambiente [Diario Universal, La Epoca, El Sol y La Voz]) que, sólo si no se profundizaba, podía confundirse con la sencillez facilona del melodrama o el Grand Guignol:

La simplicidad de sus procedimientos dramáticos se ajusta a la naturaleza de los seres que vitaliza con el soplo creador de su alma, pasional y fuerte, pero sin los impulsos escrutadores del autor de Hedda Gabler, que bucea, descompone y reduce en una disección anatómica. Como latino, que se dirige a las sensaciones y las ideas, como producto de sensaciones, sólo tiende a reproducir la vida bajo el cúmulo de pasiones encontradas que han de servir para el conflicto dramático. (La Tribuna).

De esta manera, la "atmósfera inquietadora y obsesionante de fatalismo trágico" que podía tener su correlato en la literatura de Ramón del Valle-Inclán y, en cuanto al tema de exaltación sensual, en La Malquerida, de Jacinto Benavente, se veía subrayada por la energía de unos trazos que rechazaban todo expediente decorativo innecesario para la trama, según Enrique de Mesa (La Correspondencia de España):

Claro es que la pieza extranjera [Malia], rectilínea y descarnada en exceso, camina derechamente a su desenlace sin sorpresas melodramáticas -acaso la salsa más gustosa para el auditorio en la obra benaventina- y sin distraer la atención de la trama esquemática hacia lo pintoresco de un orden secundario. Su acción, rápida y seca, no permite el florecimiento de ese lirismo superfluo y enojoso que con la tautológica repetición de motivos sentimentales desvirtúa y enflaquece el vigor escénico de la moderna producción española.

Pero los esfuerzos por revalorizar el drama siciliano de Capuana prestando atención a su búsqueda de la esencialidad en su interpretación íntimamente recreadora de un mundo no tuvieron demasiado éxito, a juzgar por el destino del estreno en la Latina (26-IV-1926) de la versión por Vicente Ferrau de la misma pieza, cuya mayor literalidad venía anunciada desde su mismo título, ahora Hechizo. Si bien el público no manifestó desagrado, probablemente por el buen trabajo de Mimí Aguglia encarnando a una protagonista cuya inestabilidad psíquica iba bien al estilo de la actriz (ABC, Heraldo de Madrid e Informaciones), la crítica²⁰ atacó el drama sobre todo por su concepción verista, sin proceder a las

distinciones que enriquecieron algunos de los comentarios de Pasa el lobo.

El determinismo, la violencia, el esquematismo de los personajes, la vulgaridad de un diálogo orientado hacia las escenas fuertes, la aspereza desagradable del asunto, parecieron las características fundamentales de una obra ligada así a un naturalismo convencional y pasado (El Debate, El Imparcial, Informaciones, El Liberal y El Sol). La observación de que la poesía y la tragedia derivaban en este tipo de dramas de la verdad con que se hacían presentes sobre el escenario los horrores de una mentalidad rudimentaria (Heraldo de Madrid y El Sol) no impidió, además, que se tuviese a Malia tenida por un documento antropológico en bruto cuya tosquedad y efectismos contrastaban con el tratamiento marcadamente literario de las supersticiones por D'Annunzio en La figlia di Iorio (El Imparcial y El Sol). En suma, la pieza de Capuana fue condenada a los infiernos del teatro inferior en compañía de la modalidad que representaba, del que no se salvó ni siquiera Giovanni Verga, cuya magistral Cavalleria rusticana sólo parecía conservar vitalidad en 1926 gracias a la música (El Imparcial)...

La supeditación del localismo a la intención de crear un teatro de ideas en la línea de Henrik Ibsen podía haber garantizado a Roberto Bracco un prestigio que faltaba a otros dramaturgos veristas del Mezzogiorno en tanto suponía un

estímulo de modernización. Sin embargo, las pervivencias en su producción de la violencia escénica meridional, tan mal vista en Madrid, perjudicó la apreciación de sus aportaciones originales, que parecieron abortadas por la búsqueda artificiosa del efecto trágico no sólo en una pieza breve de tendencia popular como Don Pietro Caruso (1895), que Ermete Zacconi interpretó en el teatro del Centro el 5 de enero de 1923 cuando ya la versión española Don Pedro Caruso había sido estrenada (antes de 1918) y repuesta, sino también en su drama más ambicioso, Il piccolo santo (1912; publicado en 1909). El propio Bracco había afirmado en una "nota" introductoria su intención renovadora al defender la posibilidad de una técnica dramática indirecta capaz de revelar los sentimientos ocultos, inconscientes incluso, de los personajes mediante palabras y gestos de apariencia banal que permiten adivinar el conflicto subyacente²¹.

La modernidad teórica del concepto, que anuncia con insospechada lucidez los desarrollos posteriores del intimismo y, de manera tangencial, de la "Escuela del Subconsciente" lenormandiana, pudo haber tenido una realización práctica a su altura de haber explotado Bracco con decisión los elementos sugestivos planteados, que matizan con su profundidad oscura las peripecias del drama del piccolo santo²², pero sin llegar a variar sustancialmente el procedimiento de impresionar mediante los viejos recursos melodramáticos de la

hiperbolización expresiva y los efectismos de sorpresa, tal como fue observado por algunos de los críticos que comentaron el estreno de El santo²³, en versión de Enrique Thuillier, por la "Cía. Francisco Morano", efectuado el 15 de enero de 1919 en el teatro Centro.

Aunque recibió algún elogio por su "extremada y eficaz violencia trágica" (El Imparcial), el final cruento pareció especialmente perturbador respecto de la investigación psicológica que se había pretendido comunicar sutilmente. El asesinato del rival sin saberlo del amor semiconsciente del sacerdote protagonista culminaba el carácter de "napolitanos puros en el fondo y en la forma" (Diario Universal) de los dos últimos actos de la obra, los cuales no añadían al conflicto interior fundamental más que una acción llena de incidentes superpuesta y ajena a la índole del drama, como una concesión al gusto por las escenas fuertes por parte del público (Diario Universal, Nuevo Mundo y El Sol). La consecuencia de brutalidad granguíñolesca se sumaba así a la "palabrería" que, en oposición a la ambiciosa propuesta de Bracco, disimulaba el posible valor psicológico y dramático del experimento de adivinación de una conciencia (El Liberal).

Aunque no se deba menospreciar en el estreno madrileño el papel de una actuación de Francisco Morano que subrayó en exceso la tendencia original a la gesticulación del personaje encarnado²⁴, la expresión de las fuerzas latentes pecaba de

una evidencia naturalista que distraía la atención hacia las apariencias en la plasticidad de la representación, en vez de sugerir el ahondamiento en la fatalidad de la pasión reprimida que podía justificar artísticamente la obra al incidir, precisándolo, en el ambiente de misterio que articulaba su sentido espiritual, más allá de la anécdota (La Correspondencia de España y La Epoca). Hacia ese sentido parecía apuntar la presencia de figuras enigmáticas como 'Sebastiano', cuyo pesimismo revelaba una obsesión agorera por la muerte, y de 'Barbarellero', cuya fidelidad ciega había inducido la encarnación en él del inconsciente del cura, que aparecía connotado por el atraso intelectual del niño con toda su irracionalidad sombría, personajes en los cuales la pintura realista, con atención incluso a la descripción patológica, se cargaba de evocaciones imprecisas pero eficaces en su valor de signos, haciendo sensible aquella fatalidad hasta la exigencia del desenlace luctuoso (El Sol).

La dramaturgia de sobrentendidos puede percibirse más en esos personajes de aire simbólico más que en la caracterización del personaje central, que disgustó no por el método indirecto con que se había intentado, sino por la vaguedad resultante. Aparte de la imprecisión ideológica del parvo mensaje de la esterilidad de la vocación religiosa entendida como un sacrificio (Diario Universal y El Sol), lo cual pudo ser considerado un ataque contra la ortodoxia al no

quedar estrictamente definida la índole falsa del ascetismo del protagonista (El Debate), las motivaciones psicológicas del conflicto fueron calificadas de oscuras por su explicación insuficiente (ABC y El Imparcial). El santo de Bracco pudo parecer un "muñeco" sentimental más en una atmósfera desvaída y gris que las explosiones emocionales para el lucimiento del actor no salvaron del aburrimiento (El Mundo).

El precedente de El santo no fue un buen augurio para una pieza que, habiendo sido representada dos años después en el mismo teatro Centro (10-V-1921), por la "Cía. Alba-Bonafé", fue colocada tras su estreno²⁵ en la estela del dramaturgo napolitano (ABC y La Voz). Sin embargo, Una madre, título de la versión por Enrique Tedeschi y Augusto Martínez Olmedilla de Congedo (1910), la última comedia de Renato Simoni, se relaciona más bien con el Verismo burgués del norte de Italia, concretamente en su variante veneciana dialectal que, tras los pasos de Giacinto Gallina, se solió distinguir por la visión de hogares provincianos de clase media pintados con una sencillez en la descripción teñida de una melancolía levemente patética que se sugería pudorosamente, sin apenas crisis que alterasen el ritmo lento y gris de lo cotidiano, a la manera de un Verismo septentrional acentuado en sus aspectos intimistas.

La producción dramática de Simoni presenta de manera ejemplar estas características (La Epoca), con un cierto

carácter mecánico tal vez en Congedo, y de ahí la inadecuación de las alusiones a Bracco, con el que le unirían la atracción por un realismo indirecto a que ambos llegaron por caminos y con resultados diferentes y la actitud pesimista en general, aún más marcada en la pieza de Simoni que en El santo, hasta el punto que sería la tristeza desoladora de Una madre²⁶ una de las causas probables de su fracaso ante la crítica y el público madrileños (Diario Universal y la Libertad). Otra fue seguramente la difuminación por Simoni de los contornos teatrales hacia la reproducción de vidas mediocres con una naturalidad que denotaba una observación atenta a los más mínimos detalles de ambientación, luego vertida sobre todo a través de un diálogo que suena a conversación apuntada directamente de una realidad posible. La escena de Congedo se convierte así en una especie de trompe d'oeil que puede tomarse por un fragmento documental, aunque su objetivo no fuera la demostración sino la emoción, que transmuta la materia en objeto artístico mediante la poesía que se desprende de las efusiones de afecto. Este no se suele degradar en sentimentalismo por el control de los medios expresivos, y del empleo ponderado de procedimientos visuales para completar la atmósfera sugerida por el texto, en primer lugar de la luz que subraya el aura crepuscular de la pieza. El carácter poético de Congedo, sugerido con tal discreción, corría el riesgo de pasar desapercibido tras la fidelidad

estricta al realismo. La levedad de los signos convencionales que separaban la pieza como ente dramático de su apariencia de testimonio pudo llevar a una confusión por la cual la obra pareciese tan vulgar y deprimente como el ambiente representado, a pesar de que los adaptadores intervinieron con amplitud resaltando la comicidad discreta del original y otorgando mayor claridad a los sentimientos representados mediante el desarrollo retórico de su manifestaciones²⁷, en una labor que no alteró de manera sustancial la percepción madrileña de la obra.

Con una unanimidad infrecuente, los críticos del estreno coincidieron en señalar la pesadez de una comedia de desarrollo lento, monótona por la ausencia de contrastes que introdujeran matices en el continuo tono medio de sombra que rodea a unos personajes de rasgos borrosos. Sólo la figura de la madre sacrificada introducía alguna luz en el cuadro, sobre todo al revelar su enfermedad a la familia en una última escena de gran intensidad patética (ABC y El Imparcial) no exenta para otros de efectismo por la arbitrariedad de la agrupación plástica de los personajes en torno a la protagonista como medio para intensificar un sentimiento de maternidad sensiblero debido a la falta de desarrollo del tema y de los caracteres, de donde podría haberse derivado una emoción radicada en los hechos y no en simples alusiones o peticiones morales de principio (El Sol). La conclusión de la

deficiencia de la obra llegó ineludiblemente, e incluso se dijo que no debió siquiera haberse traducido. El veredicto puede considerarse tal vez injusto por insuficiencia de razonamiento, ya que los críticos se limitaron en general a calificar Una madre sin estudiarla, pero quizá sea significativo históricamente.

El hecho de que no se estrenase en el período ninguna pieza clasificable en el teatro intimista italiano, del que la producción de Simoni es sin duda precursora en tanta o mayor medida que la de Bracco, tal vez haya de ser atribuido al recuerdo del fracaso de estos precedentes. Parece verosímil que las compañías se pensaran dos veces el poner en escena un tipo de teatro que exigía un modo de percepción nuevo, atento a lo subyacente y no a lo sensible, que se había encontrado con la frialdad de los espectadores madrileños y una falta de sanción por la crítica que sí tuvo, quizá por su consistencia teórica tanto como por sus guiños boulevardiers, el teatro del silencio francés.

El origen en su técnica dramática de la mala acogida de Una madre puede, por otra parte, recibir un argumento más de su contraste con la recepción de las dos comedias de Sabatino Lopez estrenadas en Madrid entre 1918 y 1936, que se sumaron a las reposiciones de Una buena muchacha²⁰ (La buona figliola, 1909). El dramaturgo toscano trasladó en ellas un cuadro de ambiente burgués a la escena conservando, como en la pieza de

Simoni, todo su aire de realidad cotidiana palpitante, pero respetando al tiempo las convenciones de la carpintería teatral entonces universalmente conocidas. La acción se desarrolla con un orden neto, con sus escenas de efecto y los remansos sentimentales y cómicos dispuestos con equilibrio, huyendo siempre de desconcertar formal o ideológicamente. Lopez muestra el mundo con aparente naturalidad, sobre todo en unos diálogos que repelen toda afectación, aunque su optimismo le hiciese preferir a menudo, aun sin olvidar los tristes, los aspectos positivos de personas y acontecimientos, siempre más placenteros para un público amante en general del final feliz, aunque más que la complejidad de caracterización quedase perjudicada. Así ocurre en las comedias a que nos referimos, ambas muy semejantes por el protagonismo otorgado a un pequeño burgués²⁹ de aspecto vulgar que oculta bajo su rudeza un corazón de oro.

La primera de ellas, Parodi e C. (1925), escrita por etapas, parece la de menos empeño dramático. El segundo y tercer actos fueron concebidos como suerte de sketches añadidos al primero, de parecidas características, todos dedicados al retrato pintoresco de un comerciante genovés que encarna las cualidades de previsión, ahorro, tradicionalismo y apego a la realidad cuya apología es confiada a una agradable comicidad irónica que desvía la posible sátira del ridículo hacia la simpatía por la bondad revelada del hombre. La acción

es mínima y sin apenas sorpresas³⁰, de modo que el interés radica sobre todo en la gracia del diálogo, que contribuye sobremanera a la tipificación bonachona del protagonista con su habla italiana salpicada de expresiones genovesas.

Los adaptadores de la obra, Luis Linares Becerra y Enrique Tedeschi, vertieron acertadamente al castellano el tono del original³¹, mediante el cambio de la localización de Génova a Barcelona y la sustitución de la mixtura de lengua y dialecto con la de castellano y catalán. El resultado, a pesar de algunas breves supresiones, fue muy eficaz, evitando que el público se extrañara ante unos referentes lingüísticos lejanos. La crítica³², normalmente reacia al traslado de la acción extranjera a España, elogió el trabajo de adaptación ("ni traducción parece", escribió Díez-Canedo en El Sol) tras el estreno de Parodi y C.ª en el Fuencarral el 27 de diciembre de 1928 por la "Cía. dramática Francisco Morano", cuyo primer actor encontró en la figura del protagonista ocasiones de lucimiento que no dejó de aprovechar.

El aspecto más destacado de Parodi y C.ª fue el de la pericia técnica demostrada por su autor en el seno de un concepto tradicional inmune al germen de renovación de unas vanguardias ignoradas voluntariamente (Diario Universal y El Imparcial). Sin embargo, la falta de modernidad no debía obstar al reconocimiento de su habilidad teatral (El Sol), evidente en el hecho de sostenerse la obra sin ningún truco

efectista o acción complicada de película, antes bien ostentaba una simplicidad estructural manifestada en la delgadez del asunto. El enredo sentimental parecía apenas un pretexto para la creación finamente humorística de un carácter a través de situaciones ni muy hondas ni muy dramáticas, pero cuya relativa ingenuidad se acrisolaba en la observación de sus humanos rasgos de comicidad ligera y suave (ABC, El Debate, La Epoca, Heraldo de Madrid, Informaciones, La Libertad y La Nación), si bien no exenta de matices grotescos (El Liberal) y de una "cínica amargura soterrada" (El Mundo).

La absoluta centralidad del protagonista tendía a concentrar la trama en una única unidad de interés igualmente sencilla, pues los demás personajes se limitaban a funcionar como elementos caracterizadores por contraste, en cierto modo como comparsas para realzarlo (Diario Universal y Heraldo de Madrid). Esto llevó a algunos a considerar la comedia como una especie de monólogo que podría haber evitado prolijidad y reiteración de quedar reducido a un acto (El Imparcial y La Voz), pues las jornadas segunda y tercera parecieron efectivamente menos logradas (El Liberal y La Libertad).

La subordinación de las figuras secundarias no tenía por qué suponer que perdieran un ápice de su verdad humana, que se sumaba al contrario a la de 'Parodi' (El Debate). Esta humanidad frecuentemente aducida en el haber de la comedia no ha de entenderse en su sentido psicológico, lo cual se

situaría fuera del ámbito de interés del autor en este caso (La Epoca), sino en el teatral, es decir, a la manera de los tipos de la comedia clasicista cuya entidad se construye en la escena según sus leyes propias. 'Parodi' era un arquetipo dramático del comerciante antes que una copia de un posible referente teatral, por lo que su verismo tendía a un modelo goldoniano, sobre todo al Bourru bienfaisant citado por José Alsina (La Nación). Las semejanzas con el precedente dieciochesco se extienden además al diálogo, que fue elogiado en parecidos términos al del Goldoni de Rosaura o la viuda astuta por su soltura espontánea, ingenio y gracia, cualidades que garantizaron la mayor viabilidad escénica a una fábula parca en acción (La Epoca y El Socialista).

La segunda de las comedias estrenadas de Lopez en el período, La signora Rosa (1928), añadió al esquema de Parodi e C. la tensión argumental que podía echarse de menos en ésta al situar al protagonista igualmente comerciante gruñón y bondadoso en el corazón de un conflicto³³, en lugar de ser mero espectador como en la comedia anterior, que parece por ello más simple. Por lo demás, ambas piezas presentan numerosas similitudes, y de ahí la semejanza también de su recepción positiva al ser estrenada por la "Cía. Rivera-De Rosas" el 19 de febrero de 1929 en la Zarzuela la traducción de la segunda por Julio F. Escobar titulada La señora Rosa³⁴. Por ejemplo, se repitieron los elogios a la gracia y

verdad de su diálogo, "en que todo está justificado, dada la naturaleza de los tipos y el medio en que viven" (El Socialista), y a la habilidad en la creación de personajes, todos ellos de apariencia humana con independencia de la importancia de su función en la comedia (El Debate, Heraldo de Madrid y El Sol), gracias a su definición eminentemente teatral por medio de sus actos (Informaciones), con gran verosimilitud psicológica (La Epoca).

Se destacó especialmente, secuela tal vez de Parodi y C.ª, la figura del banquero 'Zazzera', que parecía constituir junto con su precedente de parecida contextura moral y psicológica la clave de una fórmula dramática basada en el estudio teatral de un carácter expresado con exuberante realismo (El Debate, El Socialista y El Sol). Por consiguiente, se olvidó un tanto la existencia de un personaje femenino cuyo papel protagonista subrayado por el título de la comedia daba la réplica al presunto tipo central, de modo que no fue estudiada prácticamente la diferencia fundamental entre el aire de monólogo de Parodi y C.ª y el equilibrio propiciado por la equivalencia en la economía de la pieza más reciente de los dos términos cuya confrontación ilumina sus cualidades respectivas, que posibilitaban un final feliz lógico (El Socialista).

Sin embargo, no faltaron alusiones a ese equilibrio como objetivo artístico primordial de un dramaturgo atento a crear

una obra de líneas sólidas ordenadas con un criterio arquitectónico (La Epoca), sin recursos efectistas o expansiones retóricas que distrajesen de un asunto central desarrollado directamente en un crescendo de emoción (ABC y El Liberal). Esto se reflejaba en una perfección constructiva que denotaba una vez más, si no arte poético sobresaliente (Heraldo de Madrid y El Sol), sí el dominio de la técnica tradicional por parte del autor en la descendencia del trozo de vida del Verismo (La Epoca), más alguna influencia de Henry Bernstein en la escena tensa del final del acto II, muy elogiada (El Socialista y El Sol), en torno a la cual parecía centrada la obra (La Libertad).

Estas comedias de Sabatino Lopez pueden servir de ejemplo de una de las modalidades -la que se podría llamar costumbrista con toda clase de matizaciones- que resultaron de la evolución del movimiento verista clásico hacia un teatro de finalidad comercial en que el gusto de la observación se subordinaba a unas convenciones escénicas destinadas a suscitar la adhesión y, por tanto, el aplauso, de un público medio. Sin embargo, el costumbrismo de Lopez se distingue por una sinceridad cordial que otorga cierto atractivo humano a sus comedias, a pesar del carácter típico de sus personajes, y les confiere un aire de espontaneidad cercano al del mejor teatro verista, y luego neorrealista, de Italia. Lo mismo puede decirse de la tierna y nostálgica pintura de unos amores

de colegial en Addio, giovinezza! (1911), de Sandro Camassio y Nino Oxilia, cuya adaptación por Enrique Tedeschi y Ricardo González del Toro fue puesta en escena y editada varias veces entre 1918 y 1936³⁵.

Por el contrario, las incursiones en un ambiente popular de Dario Niccodemi no fueron acogidas con demasiado favor por la crítica. Además de su gran éxito Retazo (Scampolo, 1916), repuesto en numerosas ocasiones entre 1918 y 1936, ofrece rasgos costumbristas su comedia La maestrilla (La maestrina, 1917), estrenada en su acertada versión de Antonio Fernández Lepina y Enrique Tedeschi³⁶ por la "Cía del Lara" en su teatro el 24 de mayo de 1919. La fábula de alto contenido sentimental gira en torno a un personaje femenino amante de los niños y de las flores, cuya bondad es exaltada a través de las teatrales peripecias que la prueban³⁷ en un ambiente rural sometido a una tipificación convencionalizadora: nos encontramos con el conde de poder caciquil pero bueno en el fondo, el campesino rico y ruin, la maestra cuyos rasgos maternales borran cualquier otra pasión, etc.

Las acusaciones de artificialidad no se hicieron esperar tras el estreno³⁸. Aunque algunos creyeron que el carácter sentimental de la obra estaba matizado por una entonación suave que velaba discretamente la emoción a la manera de las novelas de Antonio Fogazzaro (ABC), o bien por el sabor agridulce determinado por la mezcla de elementos de aventura

amorosa, investigación policíaca e, incluso, "comedia de figurón" formando una especie de "marivaudage sugerente" por el que el humor corregía las efusiones de ternura sentimental (El Imparcial), la mayoría opinó que la rigidez de unos personajes hechos de una pieza tendía ciertamente al maniqueísmo (Nuevo Mundo). La arbitrariedad de las caracterizaciones parecía deberse a una búsqueda del efecto de simpatía hacia la protagonista, sin haber vacilado el autor a la hora de servirse de los medios más superficialmente sensibleros en dosis de fácil asimilación (La Epoca, El Liberal y Nuevo Mundo). La comedia revestía así la apariencia de un folletín melodramático y efectista, defectos que José Alsina extendió a toda la producción del dramaturgo (El Sol), que estaba siendo importada a Madrid con regularidad a pesar del rechazo de la crítica.

Llama poderosamente la atención el contraste entre la entusiasta acogida del Niccodemi director durante la serie de representaciones ofrecidas en la Princesa en la temporada 1923-1924 por la compañía que lideraba, que estudié en el apartado correspondiente, y la frialdad que rodeó a los estrenos de sus obras en la misma coyuntura. Si bien algunas de ellas eran ya conocidas, como las escritas en francés L'Aigrette (1912; 21-XII-1923) o Il rifugio (Le Refuge, 1909; 25-XII-1923) y, sobre todo, su obra maestra en italiano La nemica (1916; 28-XII-1923), cuya traducción española por

Eduardo Marquina (La enemiga) se había convertido en una de las piezas de repertorio repuestas más a menudo en el período, otras eran novedades que, sin embargo, no fueron comentadas apenas y, cuando lo fueron, Niccodemi no salió muy bien parado. No hubo prácticamente recensiones de las farsas Le tre grazie (1921; 19-XII-1922) y La pelliccia (editada en 1922), a pesar de que esta última era inédita en Italia, mientras que los escasos comentaristas del estreno en castellano de Acidalia, una curiosa incursión en el grottesco tal vez no muy consistente pero dotada de una notable agilidad verbal, por la "Cía. de Comedias Rivera-De Rosas", cuando aún no había finalizado la visita madrileña de la compañía de Niccodemi (Apolo, 4-I-1924) declinaron analizar seriamente lo que creían era sólo un vulgar juguete cómico acogido fríamente por el público.

Alguna atención sí suscitaron las comedias dramáticas del mismo género que La nemica, sobre las cuales Niccodemi había asentado su fama. En ellas había transplantado a la escena italiana el oficio que había adquirido durante su larga estancia en París, donde se benefició de los consejos de Victorien Sardou y del dechado de Bataille y Bernstein, de cuyos procedimientos se empapó hasta el punto de rivalizar con ellos en su producción francesa. A su vuelta a Italia, además de adaptarse a las corrientes burguesas autóctonas en piezas como La maestrina, llevó al máximo de virtuosismo su dominio

de la construcción teatral basada en la concepción de situaciones dramáticas bien ensambladas, "en que cada personaje se define en su escena y cada escena sirve para iluminar una faz del conflicto"³⁹.

El formalismo extremo del procedimiento se veía favorecido por la naturaleza convencional de los personajes, cuyo comportamiento obedecía a unas reglas prefijadas, también conocidas por el público. Esto permitía al dramaturgo concentrarse sobre todo en la organización de los elementos estructurales, lo cual no quiere decir que el interés de estas obras de Niccodemi se reduzca a la capacidad de sorprender con sus coups de théâtre. Aunque éstos no necesitan de otra justificación que la de su efecto escénico a veces de gran intensidad, también consiguen por su carácter inesperado poner más de relieve las propuestas tibiamente humanistas del autor, que somete a ironía de situación los prejuicios o malentendidos ante los que chocan los impulsos positivos de los personajes. La escena final de La nemica es un ejemplo destacable, con la madre que se entera de la muerte de su hijo predilecto por la llegada del bastardo cuyo amor filial se ha negado siempre a corresponder, de la generación de un universo de sentido por medios teatrales, más que literarios.

Sin embargo, estas cualidades no fueron consideradas por la crítica madrileña, que vio sólo en él aquellos rasgos de habilidad teatral que, no pareciendo cualitativamente

distintos respecto de los demostrados por muchos otros autores de la industria escénica, no convencían de que Niccodemi había de ser tratado con mayor deferencia que ellos, y de ahí la pobreza en la recepción uniformemente negativa de sus comedias dramáticas, ya vista en el caso de La maestrilla. La tendencia no cambió siquiera cuando el estreno en Madrid antes que en ningún otro lugar de Europa de La casa secreta (Princesa, 26-XII-1923; edición y estreno italianos en 1924) animó a los cronistas a agradecer el gesto de Niccodemi hablando de ella con relativamente mayor amplitud⁴⁰, pero no menor dureza.

Se la motejó invariablemente de artificiosa por el sacrificio del análisis psicológico al interés folletinesco, que parecía haber resultado por su provocación de la curiosidad a toda costa⁴¹ en la ocultación de los móviles espirituales del conflicto hasta despojarlo de emoción y de humanidad (La Correspondencia de España, Diario Universal, La Epoca, Heraldo de Madrid y La Libertad). La preparación de la sorpresa del desenlace habría así inducido a un convencionalismo debilitador del asunto sentimental de por sí poco verosímil (El Debate y La Libertad) al organizarse las peripecias de acuerdo con el suspense, es decir, dándolas a conocer mediante fragmentos de explicación vaga y la narración a posteriori de los sucesos (El Debate y Heraldo de Madrid), y no a partir de la relación de los caracteres, cuyas vivencias interiores son ignoradas, tanto como las circunstancias que

los condicionan (La Correspondencia de España). Por ello, la fatalidad omnipresente en la obra (ABC) pareció el resultado de una voluntad de efectismo que "sabe más bien a Bataille que a Esquilo", o incluso a José Echegaray (La Correspondencia de España).

Sólo la mano experta de un hombre de teatro como Niccodemi acertaba a disimular la "inconsistencia dramática" (La Correspondencia de España) de la comedia con una maestría técnica que se había convertido en un lugar común también repetido en este momento, maestría perceptible en el agrupamiento de los actores (El Debate), en "la atmósfera de misterio" conseguida (El Sol), y en la naturalidad del diálogo ingenioso e irónico (La Libertad), aunque a veces también amanerado por su pretensión de convertirse en "férvido y poético" (El Debate), nada de lo cual parecía aportar argumentos a su reivindicación por Rafael Marquina (Heraldo de Madrid), quien, además, se refuta a sí mismo al no explicar qué separaba el arte de Niccodemi de la falta de arte de otros:

Este hombre de teatro que hay en Niccodemi no debe ser juzgado como un nuevo teatralista. Antes, y sobre todo, es un artista, primera condición exigible a quien se acerque al teatro. De modo que Niccodemi es hombre de teatro en cuanto a la selección del utillaje, pero no en cuanto a vocación profesional. Conviene decir esto para distinguirlo de los muchísimos, alguno de los cuales estaba ayer regocijadísimo -según declaración propia, formulada en el saloncillo de la Princesa-, al comprobar "como aplaude el público el teatro falso". Hasta en el teatro falso puede evidenciarse la existencia de un

artista. Y porque Niccodemi lo es, hasta en sus errores - al revés de los teatralistas, que no lo son ni en sus aciertos-, nos interesa incluso su falsedad.

Sólo Jorge de la Cueva se refirió al posible significado de las figuras del vate ciego y su novia, los cuales "más que encarnaciones, parecen símbolos del amor, de la abnegación, del sacrificio" , cuyas sugerencias poéticas quedaban truncadas, no obstante, por el acartonamiento convencional del ambiente y de los demás personajes (El Debate). No cuesta trabajo suscribir este reproche, aunque también podría entenderse que ese convencionalismo realza por contraste un idealismo sentimental demasiado puro para triunfar en una realidad común reflejada por el autor en toda su superficialidad. En este sentido, la última escena es algo más que la culminación climática del mecanismo de la intriga; es también el momento de mayor simbolismo, allí donde las desgracias físicas de los protagonistas señalan materialmente su inadecuación en el mundo a causa de una excelencia de sentimientos que sólo en la retirada pueden manifestarse verdaderamente.

El motivo del espacio aislado, o al menos suspendido temporalmente en su relación con el entorno, en donde el amor puede realizarse sin las interferencias turbadoras del exterior aparece también en la siguiente comedia estrenada por Niccodemi en la Princesa, L'alba, il giorno, la notte (1921; 29-XII-1923), pero en ésta no tiene tanta trascendencia

simbólica como en La casa secreta el dato de la ambientación de la fábula en un jardín con sólo dos personajes visibles, el hombre y la mujer cuyas alternativas amorosas en un día, desde el encuentro hasta el compromiso, constituyen todo el argumento⁴². La creación de una obra con una unidad de lugar, tiempo y acción llevadas a tal extremo era toda una proeza por la que Niccodemi quiso acreditar definitivamente su proverbial virtuosismo dramático, consiguiéndolo con creces. La crítica se mostró de hecho relativamente favorable⁴³ a una obra cuya índole modesta puso de relieve aspectos sólidos del Niccodemi dramaturgo, sobre todo su capacidad de crear diálogos ágiles y graciosos que por su "galante frivolidad" (ABC) e ingenio salvaban el interés (ABC, El Debate, Heraldo de Madrid y El Sol) y el carácter literario de la comedia, en la que no se había de buscar "alma profunda" (La Epoca), aunque sí pudo percibirse en su sencillez un lirismo sentimental en la tradición decimonónica:

El idealismo romántico, no sólo del asunto y de la tenue acción, sino también de varias de sus escenas; el tono sentimental de toda la obra, la intención hondamente poética del diálogo espiritual, ingenioso y de una leve y encantadora profundidad; la simplicidad de los caracteres aparentemente complicados por las sutilezas de una incruenta lucha amorosa; la correspondencia entre el estado espiritual de los personajes con las horas del día; algún contraste seudoprosáico ingeniosamente situado y el franco romanticismo exaltado del final a la luz de la luna [...] nos llevan por una analogía de ambiente y hasta de época a pensar en el tiempo en que, pasado el romanticismo heroico, se llenaron los escenarios de comedias candorosas y dulces, inspiradas en Augier o

Halévy, vagas reminiscencias de la anterior exaltación sentimental. (El Debate).

El estreno de El alba, el día, la noche, esto es, la versión castellana de la comedia por Antonio Fernández Lepina y Enrique Tedeschi⁴⁴, por la "Cía. López Alarcón" en el Español sólo tres meses y medio después (19-IV-1924), no dio pie a opiniones divergentes respecto de las repasadas arriba, aparte de la ironía con que Enrique de Mesa señaló⁴⁵ lo tópico de algunos de los recursos de poesía escénica utilizados ("claro de luna, arpegios de piano y romanza de ópera"), matización implícita de la tonalidad romántica sentimental tan agradable para Jorge de la Cueva.

Los demás estrenos de Niccodemi en Madrid fueron comentados con una parquedad analítica comparable a los anteriores y parecida valoración negativa. Los críticos reiteraron las acusaciones de teatralidad vacía, "de elaboración y de mecánica", pero no "emoción humana"⁴⁶, incluso al referirse a una comedia dramática tan cargada de pathos como L'ombra (1915), estrenada también durante la visita de Niccodemi (Princesa, 4-I-1924) y cuya traducción anónima al español⁴⁷ fue puesta en escena por la "Cía. María Teresa Montoya" en el Alkázar el 19 de abril de 1930. A pesar de que se convirtió en una pieza relativamente popular, siendo repuesta varias veces incluso por algún grupo de aficionados (Unión Cultural Recreativa, 14-I-1934), la crítica madrileña

no alteró su menosprecio general de la dramaturgia niccodemiana, que entonces parecía aún más vieja y convencional que en el tiempo de sucesión de estrenos y reposiciones, cuyo límite puede ponerse en 1925, fecha de la primera representación por la "Cía. Cobeña-Oliver" (Lara, 13-IV-1925) de El vuelo (La volata, 1918), recibida entre la indiferencia de crítica y público. Una de las opiniones publicadas en 1930⁴⁸ puede resumir la imagen duradera del Niccodemi dramaturgo en los círculos intelectuales del Madrid de entreguerras:

En La sombra, de Niccodemi, hay un gran papel; no otras cosas. Al menos; no hay cosas que trasciendan a personalidad de dramaturgo. Ciertamente que Niccodemi es hombre de teatro. Pero de mucho teatro; demasiado... Ha recogido corrientes dramáticas de su tiempo con habilidad y patente aptitud de asimilación. pero acaso en sus trabajos de espigador no recoja nada con tanta predisposición favorable como la dramaturgia fuerte y efectista de Henri Bernstein. Y no poco de D'Annunzio...

Si la recepción del representante más prestigioso del teatro burgués italiano fue tan pobre, puede imaginarse que la de otros dramaturgos adscribibles a la corriente no dotados de la personalidad de Niccodemi no sería mucho más favorable. Bastará, pues, con repasar sus nombres y los datos de su importación a Madrid. Entre los cultivadores de una comedia dramática teatral al estilo del autor de La nemica se pueden citar Guglielmo Zorzi, del que la "Cía. Vera Vergani" dirigida por el mismo Niccodemi estrenó, además del primerizo I tre

amanti (1912; Princesa, 5-I-1924), su pieza más famosa, La vena d'oro (1919; Princesa, 18-XII-1923)⁴⁹; Archita Valente, de quien la "Cía. Francisco Morano" dio a conocer en el teatro Centro, el 12 de febrero de 1919, El obscuro dominio (L'oscuro dominio), traducida por Enrique Tedeschi y José López Pinillos; Gino Rocca, quien escribió junto con Pio De Flaviis El oculto tormento (L'inganno 1916), estrenado por la "Cía. Francisco Morano" en la Princesa el 13 de diciembre de 1920⁵⁰; Mario Morais, cuya obra El abogado defensor (L'avvocato difensore, 1907) fue repuesta en varias ocasiones por la misma "Cía. Pedro Zorrilla" que lo había puesto en escena por primera vez en el Rey Alfonso el 24 de mayo de 1922; Alfredo Vanni, del que la "Cía. Cómico-dramática Banquer-Hernández" estrenó Una vida que espera, traducida por Felipe Sassone, en el Rey Alfonso el 18 de marzo de 1925, y Giovanni Cenzato, autor de Una comedia para casados, cuya adaptación por Francisco Gómez Hidalgo fue estrenada por la "Cía. Carmen Díaz" el 15 de septiembre de 1926 en el Lara⁵¹.

Junto a estos autores se sitúan otros que inyectaron a este teatro burgués un aire más popular a la manera de Sabatino Lopez. No en vano muchos de ellos escribieron también piezas en dialecto, indicio de un interés por la vida más espontánea que se traducirá en la flexibilización de las convenciones de aquella modalidad con la apertura al realismo y al humor, bien introduciendo motivos costumbristas en el

seno de las comedias dramáticas o cultivando directamente el teatro cómico, como el mismo Niccodemi había hecho. Así tenemos a dramaturgos que alternan ambos géneros como el piamontés Oreste Poggio, del que la "Cía. del Infanta Isabel" dio a conocer la comedia dramática ¡Prisionera! (Infanta Isabel, 17-III-1920) y la "Cía. Pedro Zorrilla", la farsa Espantapájaros (Spaventapasseri, 1922; Rey Alfonso, 28-IX-1923), ambas publicadas luego en colecciones dramáticas⁵², y el véneto Giuseppe Adami, autor de la comedia noblemente patética ¡París! (Parigi, 1921), estrenada por la "Cía. Cómico-dramática Arturo Serrano" en el Infanta Isabel el 31 de agosto de 1922⁵³, y de otra adaptada por José Juan Cadenas y Sinibaldo Gutiérrez con el título significativo en cuanto a su género cómico La corte de los gorriones y puesta en escena por la "Cía. del Infanta Isabel" en su teatro el 30 de diciembre de 1918. Una preferencia más marcada por la comedia manifestó el emiliano Alfredo Testoni, del que se repuso La aventura del coche⁵⁴ y se estrenaron Un buen amigo, por la "Cía. Valentí-Vargas" (Infanta Isabel, 22-IX-1920)⁵⁵; Mi mujer ya está en casa, por la "Cía. Cómico-dramática de la Comedia" (Comedia, 28-I-1921), además de la puesta en escena por Ermete Zacconi de Il cardinale Lambertini (1905; Princesa, 16-I-1923), una encantadora comedia histórica que es su obra más conocida hoy.

Todos ellos ilustran la variedad del panorama del teatro burgués italiano, que contrasta con la especialización de los autores en el boulevard francés. Pero, a diferencia de éste, no se aprecia una evolución neta hacia formas más modernas, ya que, en general, estos dramaturgos se mostraron tan refractarios a una renovación de la técnica dramática como Sabatino Lopez. Sólo en los años treinta la comedia ligera apodada dei telefoni bianchi aportó a la escena comercial italiana una dramaturgia no vanguardista de valor literario y liberada de toda reminiscencia del Verismo, cuyo representante más famoso es Aldo De Benedetti, del que Paulina Singerman puso en la escena del Alkazar Si me das un beso te digo que sí en una fecha demasiado tardía (3-III-1936) como para consolidar la percepción del cambio en el período.

3.2.1.1.3. GABRIELE D'ANNUNZIO Y EL DRAMA POETICO E HISTORICO:

El estatuto hegemónico del Verismo y del teatro burgués relacionado con él en el panorama dramático italiano anterior a la Gran Guerra, y aun después, provocó diversas reacciones que, al igual que en otros países europeos, quisieron plantear una alternativa a los postulados naturalistas mediante la recuperación de un teatro centrado no en la observación de la realidad sino en la transfiguración poética de la fábula en la tradición de los clásicos occidentales, unas veces buscando una poeticidad moderna de orden metafísico, como ocurre en buena parte de las manifestaciones simbolistas, y otras imitando más o menos servilmente los modelos prestigiosos del pasado, desde los antiguos griegos hasta el más cercano y aún no muerto drama romántico, normalmente en su forma popular acuñada por Victor Hugo y ampliamente imitada, entre otros por Giuseppe Giacosa en su primera época, la de Una partita a scacchi (1873), obra ésta de duradero éxito incluso fuera de Italia: la traducción por Francisco Villaespesa de dicha pieza breve fue representada con el título de Una partida de ajedrez^{5 6} por la aficionada Escuela de Actores en una fecha tan tardía como el 29 de diciembre de 1934. Esta permanencia en los escenarios pudo contribuir a la eclosión de un teatro poético antiverista a principios de siglo, aunque la pieza giacosiana en sí remite sobre todo a la dramaturgia y a la

ópera tardorrománticas. La evolución de su autor hacia el Verismo sugiere hasta qué punto Una partita a scacchi es anterior a ese movimiento y, por tanto, difícilmente pudo considerarse concebida en su contra.

Se ha de esperar al comienzo de la actividad teatral de Gabriele D'Annunzio para encontrar un autor que se esforzara constantemente, aunque no sin cierta ambigüedad, por enfatizar el carácter de opera d'arte de la escritura dramática, intento que le llevó al cultivo del género connotado como más excelsamente artístico, la tragedia, no tanto en el sentido tradicional, cuyo anacronismo conocía, como en uno nuevo que se hiciese eco de las doctrinas estéticas contemporáneas. La influencia wagneriana, así como la de Nietzsche, se conjugaron con la sensualidad decadentista de D'Annunzio y su interés por los efectos formales para dar lugar a obras en las que la búsqueda de la poesía trágica se efectuaba a través de una experimentación de sus posibles vías rica en sugerencias para otros dramaturgos de su tiempo, aun en sus mismos fracasos, debidos sobre todo a la ocasional inconsistencia dramática del ensamblaje de elementos heterogéneos a veces no bien dosificados. Pese a ello, su potencia creadora se distinguió poderosamente, realzando un empeño que, en todo caso, destacaba por su ambición en el teatro italiano y europeo de preguerra, como no dejó de ser reconocido. El nombre de D'Annunzio se convirtió de hecho en el más prestigioso del

teatro moderno de su país antes del advenimiento de Pirandello y los grotteschi, cuya dramaturgia significó un avance en la dirección vanguardista que dejó atrás a D'Annunzio y lo dejó situado en una perspectiva histórica, relativamente fuera del teatro vivo.

Los derroteros del panorama teatral de entreguerras no fueron demasiado favorables al marcado esteticismo del autor de Il piacere, aunque el régimen fascista tendiera a utilizarlo políticamente. En Madrid, se representaron varias de sus piezas entre 1918 y 1936 con una acogida crítica poco halagadora por sus juicios o por su silencio, que contrastaron con los entusiasmos suscitados por el estreno madrileño en 1907 de La figlia di Iorio (1904), en la versión de la compañía siciliana de Mimí Aguglia y Giovanni Grasso. No sólo las obras de D'Annunzio puestas en escena por Ermete Zacconi en su gira de la temporada 1922-1923 en la Princesa, esto es, La Gioconda (1899, publicada en 1898; 17-I-1923) y La città morta (1898; 19-I-1923), y el estreno de Sogno d'un mattino di primavera (1897) por Emma Gramatica (Fontalba, 4-V-1927), pasaron prácticamente sin pena ni gloria. La misma representación del texto original de aquella obra maestra teatral de D'Annunzio por la "Cía. Vera Vergani" (Princesa, 1-I-1924) no tuvo una resonancia crítica digna de recuerdo, con la excepción de una aguda reseña de Melchor Fernández Almagro⁵⁷, donde el crítico se apercibió de la eficacia con

que las reminiscencias clásicas se plegaban sin violencia al ambiente rural que sirve de marco a la fábula con la ahistoricidad de sus ritmos naturales y las supersticiones que transfieren al ámbito del mito las fuerzas instintivas en la raíz de una Fatalidad así sacralizada a la manera de la tragedia griega⁵⁸, todo ello expresado en una forma rica y armónica, razón última de su acierto:

Su supremo encanto reside en la suprema armonía con que se integran los más varios elementos: líricos y dramáticos, en primer término; literarios y plásticos, luego. La intervención de los coros -tales los segadores de Norca y las plañideras-, dan a la composición una amplitud inusitada. Las imágenes, las expresiones felices, se suceden en una versificación espléndida, no compuesta por piezas sueltas de antología, sino animadas por el impulso dramático de la fábula, perfectamente entonadas con ella. Culminación afortunada de una rica y vasta producción literaria, La figlia di Iorio significa hoy una pieza poético-dramática de un interés no prescrito.

Tampoco la representación de la pieza en castellano por la "Cía. Mimi Aguglia" (Latina, 3-IV-1926) fue apenas comentada más allá de la valoración interpretativa de la actriz y de algún subido elogio, justo pero no razonado⁵⁹, a pesar de que podía creerse que se veía La hija de Jorio en español por primera vez, ya que en su estreno en 1916 por Margarita Xirgu se había utilizado una adaptación en verso de Felipe Sassone cuyas deficiencias habían ocultado al público los valores estéticos de la tragedia⁶⁰, mientras que la versión en prosa utilizada, de Ricardo Baeza, alcanzó a

reproducir en lo posible los ritmos del texto italiano, al que se mantuvo además escrupulosamente fiel⁶¹, como se podía esperar de un intelectual cuya devoción por D'Annunzio se manifestó en la práctica en un proyecto de publicación de sus obras completas llevado a cabo sólo en parte⁶².

Aunque no de tan buena calidad, algo parecido puede decirse de su traducción de La fiaccola sotto il moggio (1905), titulada en castellano La antorcha escondida, que Mimi Aguglia también puso en escena (Latina, 4-V-1926), esta vez con gran atención crítica⁶³, probablemente por tratarse de un verdadero estreno⁶⁴. Pese a la supresión de algunos versos e imágenes, Baeza trasladó correctamente la obra, sin que se le pueda echar en cara más que una leve rebaja prosaica -y no el inexistente énfasis añadido según José de la Cueva (Informaciones)- del estilo original⁶⁵, el cual es, por otra parte, mucho más sencillo y tradicional (El Sol) que el de La figlia di Iorio, por lo que no perdería tanto en una traducción en prosa.

Sin embargo, la mayoría de los cronistas del estreno atribuyeron a la versión un disgusto que tenían empacho en reconocer fuera causado íntegramente por una obra dannunziana que había defraudado. Sólo el crítico de La Nación llegó a decir que el nombre del polígrafo italiano dotaba a la pieza de una consideración no debida, cuando ésta se caracterizaba por "esas calidades un tanto simples y colorinescas, precisas

para captarse las multitudes beocias", propias de cierto teatro y cine populares en los que la acción y la gestualidad triunfaban sobre la literatura (La Esfera) y a los que la versión parecía acercarse peligrosamente (Diario Universal) a falta del vehículo expresivo del original.

Siendo considerada la belleza lírica de La fiaccola sotto il moggio como la clave de su valor, era normal que se exigiera que su versión fuese realizada en verso y, a ser posible, por un poeta capaz de paragonarse con D'Annunzio (Diario Universal, La Epoca, El Imparcial, La Libertad, El Socialista, El Sol y La Voz). Al no haber sido así, la tragedia parecía haber quedado reducida a su esquema argumental⁶⁶, a una acumulación de sucesos horrorosos que desagradó profundamente: "suprimido el estro danunziano, pródigamente imaginativo y musical, se ha extinguido la llama y no ha quedado más que la escoria" (El Imparcial), esto es, la mecánica de la acción desprovista aparentemente de cualquier justificación desde el punto de vista estético.

Aunque se reconoció el valor del intento de acercarse a las entrañas del género trágico tras los pasos de los clásicos griegos y de Shakespeare (El Debate y La Epoca), pasados por un temperamento meridional (La Nación), el esfuerzo sólo pareció coronado por el éxito en momentos aislados, entre los que todos destacaron la escena de la autoinmolación de 'Gigliola' picada por los áspides. La obra en su conjunto

sugirió más bien una búsqueda artificiosa de la grandiosidad por medio de la exacerbación de las pasiones, cuyo dominio absoluto sobre los personajes habría de equivaler a la Fatalidad antigua, si no fuera por el hecho de que la falta de matización anulaba el efecto trágico por la eliminación del necesario contrapunto.

Al contrario que en Hamlet, obra de la que La fiaccola sotto il moggio parecía una secuela o, al menos recordaba por su tema ("la exaltación del amor filial hasta la venganza", Informaciones), los personajes de la tragedia dannunziana, con la excepción de alguno secundario como la abuela 'Aldegrina' (La Nación), aparecían despojados de humanidad, se comportaban con un arrebatamiento patológico pródigo en gritos, maldiciones y contorsiones de aire epiléptico, pero del que estaba ausente todo conflicto entre la pasión y la voluntad que, dotándolos de flexibilidad, situase sus motivaciones en un plano comprensible. Por ello, eran meros casos particulares, fantasmas extrahumanos sin la representatividad alegórica de los modelos shakesperianos ni capacidad real de despertar simpatía (El Debate, Informaciones, El Socialista y La Voz). Además, incluso en las tragedias clásicas y shakesperianas de aire más sombrío, no faltaba la escena de felicidad que suponía un descanso en la línea de dolor, por ello mismo intensificado.

En la pieza de D'Annunzio, la uniformidad del tono perjudicaba a la emoción. A la postre, acababa por fatigar la contemplación de tantas "torturas escénicas" (Heraldo de Madrid) con apariencia de tour de force, como un "récord de horrores que el nuevo campeón quiere a toda costa batir" (El Sol) en una hiperbolización rectilínea y tosca (ABC, El Debate, La Epoca, El Liberal, Informaciones, El Mundo, La Nación y La Voz), cuya artificialidad se creyó evidente desde el mismo comienzo de la tragedia, cuando la subida del telón deja ver el ambiente de ruina que enmarcará la tragedia de los 'Sangro'. Parecía como si el autor hubiera querido empujar el Destino (La Voz) suprimiendo la preparación de los acontecimientos hasta el punto de que la exposición se tornaba confusa, y haciendo que aquéllos se sucedieran a la medida de la enajenación pasional que los movía, es decir, con un dinamismo orientado obsesivamente hacia la catástrofe. Su búsqueda, tras un acto segundo mejor medido, falseaba el desenlace (La Nación), que pareció decepcionante en cuanto a su fuerza dramática, en tanto a la grandeza de la situación no se correspondía un estilo a la altura (Informaciones), si bien algún comentarista destacó su "admirable aliento teatral" (El Liberal).

La conclusión general fue la de la inferioridad de la tragedia respecto no sólo de los clásicos sino también de otras producciones suyas como La figlia di Iorio o, incluso,

La Nave (1908) o Fedra (1909), cuyo lugar en una posible jerarquía del teatro dannunziano no suelen situar por encima de La fiaccola sotto il moggio ni los especialistas ni el público actuales, para quienes esta obra presenta cualidades que los críticos madrileños de 1926 pasaron en silencio, seguramente porque sus análisis se resintieron del malentendido de estudiar las tragedias dannunzianas desde las normas de un género que el polígrafo italiano no cultivó a la manera arqueológica, aunque hubiese respetado las unidades aristotélicas en La fiaccola sotto il moggio (El Sol).

Los elementos de fatalidad de la pieza estrenada y las sugerencias argumentales procedentes de los clásicos sólo son unos recursos entre otros en una construcción trágica que aspira a ser -y lo consigue- cualitativamente distinta de sus presuntos modelos antiguos. No cabía echar de menos el "aristocrático pathos" manifestado serenamente (La Voz) de la concepción tradicional del teatro griego cuando D'Annunzio había aprendido en Nietzsche el espíritu dionisiaco en el origen de la tragedia, reflejado en la representación de unos personajes cuyo sentido estaba en la exaltación embriagadora de su ser, que les transfería desde el ámbito realista de los hechos a un mundo artísticamente connotado donde las expectativas de una humanidad común quedaban en suspenso, al igual que en las pesadillas con que se comparó La antorcha escondida sin ahondar en el significado del símil.

La misma utilización en esa obra de un esquema verista, basado en el tema de la decadencia y degeneración de una familia incapaz de adaptarse a las cambiantes circunstancias sociales en un marco moral y privado que se retrata de manera ilusionista, podía haber facilitado la consciencia del salto, al subrayarse mediante la coincidencia de ambos mundos, el burgués y el trágico heroico, la transfiguración literaria de la realidad. La visibilidad del desmoronamiento del palacio no tenía sentido como supuesta mostración funcional y poco refinada a los espectadores de una situación de partida sino que constituía un fondo simbólico a la búsqueda de un clima de sugestión servido igualmente por el actuar alucinado de 'Gigliola' y, en menor medida, de los demás personajes, cuyas peripecias resultaban así coherentes desde el punto de vista irracionalista adoptado, desde el drama burgués a la tragedia burguesa, a las puertas del expresionismo.

Los comentaristas no mencionaron esta relación de la obra con el teatro realista, aun cuando José de la Cueva lo definió como "un drama familiar más que una tragedia de la humanidad" (Informaciones) y, por su parte, Mimi Aguglia se había decantado por el Verismo a la hora de interpretar el tipo de 'Gigliola' (El Mundo). Su carácter renovador en el doble contexto del Naturalismo y del teatro poético de inspiración tradicional escapó, pues, a la generalmente perspicaz crítica madrileña del tiempo. Quizá la figura de D'Annunzio estaba tan

profundamente distorsionada por los tópicos, sobre todo el de que se trataba de un poeta más que de un dramaturgo (El Imparcial e implícitamente en las demás recensiones), que no se intentó averiguar en qué medida su teatro mantenía su vigencia moderna una vez pasada hacia años la estación decadentista que había acuñado su imagen y asistido al punto más alto de su influencia en el panorama italiano y extranjero.

* * *

El dechado de D'Annunzio fue pronto seguido por otros dramaturgos que se sumaron al maestro en la tarea de imbuir a la escena la dimensión poética que se podía echar de menos en el teatro de problemática burguesa hegemónico. Pero la mayoría de los que lo emularon prescindieron de su tendencia a la experimentación para quedarse con los aspectos más superficiales, esto es, la escritura en verso, normalmente en metros tradicionales que contrastaban con las investigaciones formales del autor de La figlia di Iorio, y la ambientación en el pasado según el modelo de Francesca da Rimini (1901), sin la complejidad estructural de este drama y contaminando frecuentemente el modelo con el neorromanticismo nacionalista puesto de moda por Edmond Rostand. Así ocurrió, por ejemplo, en las obras de Sem Benelli, sobre todo en la célebre La cena delle beffe (1909), cuyo éxito coetáneo puede compararse al del rostandiano Cyrano de Bergerac y, como este drama, fue

repuesto y publicado varias veces en Madrid durante el período⁶⁷.

No obstante, Benelli cultivó otras modalidades en las que dio curso libre a sus concepciones opuestas a la exaltación dannunziana del hombre superior. El desengaño de la actividad heroica se tradujo en un repliegue a la existencia gris cuyo reflejo en tono menor de un lirismo contenido hace de Tignola (1908) un precedente inexcusable del teatro intimista posterior, si no la "obra más típica, definidora y representativa" de esa escuela, tal como recordó Enrique Estévez-Ortega en un extenso artículo⁶⁸ en el cual la producción benelliana fue, no obstante, caracterizada a partir de sus dramas poéticos, de los que destacó la claridad y precisión de su estilo sobriamente ornado y su dominio de la técnica teatral, que le hacía domeñar la inspiración lírica en aras de la acción. A pesar de ello, su práctica consideración de dramaturgo nacional italiano tras la Gran Guerra le llevaría a querer educar a su pueblo con piezas en las que el elemento didáctico adquiere un protagonismo escasamente eficaz desde el punto de vista del drama, fenómeno no aludido en el laudatorio ensayo de Estévez-Ortega más que al mencionar la teoría benelliana del teatro como "gran propagandista de la civilización" y vehículo de la expresión nacional...

La evolución de Benelli se inscribe en una de las vías por las que se adentró el teatro de asunto histórico tras el

agotamiento de la modalidad neorromántica. Si, por un lado, Ercole Luigi Morselli o Raffaele Calzini (La tela di Penelope, 1923) recurría al acervo mitológico tratándolo con una mezcla de lirismo e ironía paralela a la de los vanguardistas neoclásicos franceses; por otro, dramaturgos como Giuseppe Antonio Borgese (Lazzaro, 1925) o Federico Valerio Ratti incrementaron el contenido intelectual de las recreaciones del pasado sustituyendo las divagaciones poéticas por una indagación del significado de la figura evocada, con el "propósito de dar a la historia o a la mitología una interpretación que revalorice la emoción y el sentido de sus héroes"⁶⁹, análogamente al intento posterior de André Josset. De ellos, Ratti fue sin duda el más famoso, sobre todo por su drama Giuda (1923), en el que el traidor aparece como un ser fáustico ansioso de conocer la Verdad que ha de dar un sentido a sus sufrimientos⁷⁰, según una teoría desarrollada con pasión dialéctica en una prosa equilibrada a través de unas escenas que, sin recurrir directamente al sistema de mutaciones, recuerdan la forma renovadora de los cuadros.

La ambición literaria y cultural de la obra de Ratti fue reconocida cuando fue estrenada en Madrid su adaptación por Tito Livio Foppa, en una fecha desfavorable. La "Cía de obras de gran espectáculo Alcoriza" lo puso en la escena del Maravillas el 19 de julio de 1934, con una escenografía al parecer pobre (Luz). Varios críticos⁷¹ se quejaron de que

una pieza de tal fuste se hubiese representado en época veraniega, causa probable del escaso número de espectadores, por otra parte no muy convencidos, pero esto no les impidió dedicarle varias recensiones interesantes que discutieron su explicación de los hechos y la relativa eficacia con que dicha explicación se había articulado en forma teatral.

La rehabilitación de la figura de Judas Iscariote frente a una tradición secular podía haberse convertido fácilmente en un alegato antirreligioso. Pero Ratti no pretendió atacar al Cristianismo sino aportar una perspectiva nueva que justificara en lo posible el comportamiento del traidor, sin exonerarle de ninguno de los atributos que lo manchaban y siguiendo de cerca el relato evangélico. La empresa era un verdadero tour de force (El Sol) que albergaba en su seno contradicciones que el autor fue capaz de resolver, en opinión de algunos, a causa de la ambigüedad de su planteamiento. Si la caracterización del protagonista hubiera atendido únicamente a la coherencia en torno a su búsqueda de la verdad, la universalidad del tema habría convertido en sólida su reivindicación fuera del ámbito religioso, ya que la imagen liberal de un Judas razonador e inteligente, poco menos que "un interrogante filosófico" (El Liberal), daría lugar a un conflicto de alta dramaticidad entre el anhelo intelectual y el amor que puede saciarlo (Luz). Sin embargo, el deseo de Ratti de permanecer en la ortodoxia le hizo contaminar su

visión laica con el respeto del "designio que la figura de Jesús se agigantara a costa del envilecimiento de unos de los apóstoles", con lo que se apartaba de su "finalidad analítica" (El Socialista), y de ahí se derivaba un determinismo impuesto que tendía a recargar la motivación central con elementos heterogéneos, cuyo análisis fue efectuado más bien por los que juzgaron la pieza desde concepciones ideológicas muy diferentes.

La calificación de heterodoxa (ABC y La Voz), cuando no de blasfema (El Debate e Informaciones), que estigmatizó la pieza, partió sobre todo del exceso de razones de defensa aducidas en favor de Judas, que tendían a poetizarle caprichosamente (ABC), haciéndole discurrir por direcciones distintas (El Debate). Tras un primer acto en que la acumulación injusta de penalidades parecía que había de perfilar un personaje rencoroso, dispuesto a devolver mal por mal, desde el inicio del segundo acto ese motivo se olvidaba, sustituido por el de la búsqueda de la verdad. La soberbia se convertía en el pecado central de Judas, cuya obsesión inmoderada por saber le habría llevado a vender a Jesús⁷² en un acto de voluntad que se pretende anular más tarde por medio del recurso a la predestinación. Al considerarse Judas como una suerte de colaborador en la Pasión y, por tanto, de corredor, desaparecería el móvil de la soberbia, por otra

parte contradictorio con el hecho no ocultado de la venta por treinta dineros (Informaciones). _

Aparte del escándalo de atribuir a Dios la responsabilidad completa del suceso⁷³, la anulación del libre albedrío suponía un falseamiento del personaje en cuanto al postulado de su reivindicación a partir de su impulso soberano, aunque erróneo, hacia el conocimiento. Pero ésta no era la distorsión más grave para los cronistas que denunciaron una preeminencia de la versión de Ratti sobre los Evangelios, visible en la caracterización de unos discípulos de pobre espiritualidad, a excepción de María Magdalena, y en invenciones tan graves como la de imaginar al traidor al pie de la Cruz durante el martirio (El Debate e Informaciones). Aunque hubo también quien creyó desde el campo católico que la obra era esencialmente respetuosa con la interpretación evangélica, se vio mal que se hubiese evocado a Judas "para pintar su drama con preferencia al de Jesús" (ABC).

La condena doctrinal de Judas no tuvo consecuencias apreciables en su valoración propiamente literaria. De hecho, fueron precisamente algunos de los críticos que más objeciones pusieron al contenido los que se mostraron más favorables a su forma de expresión. El asunto les pareció llevado con alteza y poesía, con diálogo muy literario (ABC) que contribuía, junto con la dignidad de su búsqueda, a dotar al carácter del protagonista con "alientos de grandeza universal"

(Informaciones y La Voz). Estos se veían hasta cierto punto por una fatigosa falta de movimiento propiciada por el intelectualismo del asunto, pero compensada también por la belleza del estilo y el dominio de la construcción, patentes sobre todo en una escena muy bien acogida entre 'Judas' y el resucitado 'Lázaro'. De ahí la afirmación de que "de todas las comedias que se han dado a conocer sobre la vida de Jesús, esa es una de las mejores, y de estos últimos tiempos, la mejor" (El Liberal):_____

Abunda en la obra -no podía ser de otro modo, dada su especial contextura- lo discursivo y lo íntimo. Judas tiene que justificar sus pensamientos y sus sentimientos, y esta exteriorización de intimidades se manifiesta en dilatados monólogos y en interminables diálogos, en los que no faltan ciertamente bellas imágenes, floridas frases y grandes y tiernos arranques... La acción, dentro de lo ilógico del pensamiento que la informa, está concatenada con lógica gradación de contrastes y de efectos. (La Voz).

Para otros críticos, sin embargo, aquella lentitud se tornaba en monotonía sin paliativos debido, por una parte, a la omnipresencia de un 'Judas' siempre hosco, salvo en los momentos de una dulzura sentimental amanerada (El Debate), figura melodramática cuyas pasiones perdían poder de convicción en un ambiente desprovisto de una emoción que podría haberse conseguido con la sugestión del espíritu de Jesús añadiendo nuevos planos al estático y bajo de color de la vida del protagonista (El Sol) y, por otra, a la inflación retórica con que Ratti había intentado estirar en vano la

acción, con el resultado de cargarla de un "énfasis declamatorio" de una sonoridad ya vieja en el teatro (El Socialista).

Esta última afirmación extraña tras la lectura del texto original, cuya ornamentación es sólo moderada, como vio el crítico de La Nación al motejarla de "desnuda de frase y de concepto". Pero Ratti no fue por ello fue menos víctima de los prejuicios contra la tradición a que presuntamente pertenecía. Sin pararse a pensar en sus posibles aportaciones innovadoras, entre otras la del predominio de la interpretación sobre la exhibición histórica, se le atribuyeron los mismos caracteres formales de una modalidad con la que el autor de Giuda tenía poco más en común que la predilección por asuntos no contemporáneos:

Desde 1914 comienza a renovarse el teatro italiano. Nace un teatro humorístico -i grotteschi-, cuájase la personalidad de Pirandello y -resonancia de D'Annunzio- sobrevive un teatro poético, no siempre límpido, no muchas veces fuerte. Morselli, Fausto Maria Martini, Benini [sic], De Stefani.

Entre estos autores cuéntase Ratti. Hábil constructor de poemas teatrales. Concepción aguda y amplia del drama histórico. Estilo ampuloso, retórica brillante, vibración poética del estilo. Pero vibración superficial, juego de reflejos. La luminosidad de este estilo no nace de un ardor íntimo, de un fuego entrañable. Ninguna necesidad inevitable, por la emoción lírica impuesta, preside, ciñéndolo con rigores de exacta economía, el vuelo amplio, sonoro, de esta verbosidad lujosa y a veces centelleante de imágenes. He ahí un exceso que se convierte siempre en defecto de F. V. Ratti. (Luz).

El interés de esta cita procede no tanto de la descripción sesgada de la dramaturgia de Ratti como de las pistas que proporciona para conocer en que consideración tenían los intelectuales y críticos renovadores al género poético tan en boga en las dos primeras décadas del siglo. Las palabras de Juan Chabás sugieren un desagrado por su motejada superficialidad y esteticismo gratuito que la breve, pero significativa, alusión a D'Annunzio extendió a la producción dramática de éste, lo que podría ser una de las explicaciones de la fría recepción de sus obras maestras teatrales en el Madrid de entreguerras.

NOTAS

1. En aras de la coherencia, se incluyen en este capítulo los dramaturgos que escribieron la mayoría de sus piezas de acuerdo con las técnicas dramáticas vigentes con anterioridad a la eclosión del grottesco y de las demás modalidades vanguardistas italianas, aun si algunas de las obras son posteriores cronológicamente a los éxitos de aquellas corrientes renovadoras.

2. José Alsina, "Teatro retrospectivo: Las Fábulas de Gozzi", ABC (5-IV-1934), p. 14.

3. Rafael Sánchez Mazas, "El Sócrates imaginario en el Bragaglia de Roma", ABC (19-V-1927), pp. 9-10.

4. En la lengua original fue estrenada la comedia Gli innamorati (1759), durante la gira de la "Cía. Vera Vergani" (Princesa, 24-XII-1923), representación que no tuvo apenas repercusión crítica a pesar de tratarse de una de las obras más famosas de Goldoni.

5. He consultado las recensiones que siguen:

- "Rosaura, la viuda astuta", ABC (16-XI-1919), p. 17.
- F. Aznar Navarro, "Estrenos: Rosaura, la viuda astuta, zarzuela en dos actos, letra de Luis de Tapia y Gregorio Martínez Sierra, música del maestro Font, arreglo de La vedova scaltra, comedia en tres actos, de Goldoni", La Correspondencia de España (16-XI-1919), p. 4.
- Rafael Rotllán, "En Eslava: Rosaura, la viuda astuta", El Debate (16-XI-1919), p. 2.
- Alejandro Miquis, "En Eslava: Rosaura, la viuda astuta", Diario Universal (16-XI-1919), p. 2.
- Andrenio, "Eslava: Rosaura, la viuda astuta, comedia de Goldoni, arreglada por Martínez Sierra y Luis de Tapia", La Epoca (16-XI-1919), p. 1.
- "Eslava.- Rosaura, la viuda astuta", Heraldo de Madrid (16-XI-1919), p. 3.
- J. [José] de L. [Laserna], "Eslava.- Rosaura, la viuda astuta, adaptación en prosa y verso por Luis de Tapia y G. Martínez Sierra", El Imparcial (16-XI-1919), p. 2.
- Alejandro Miquis, "La viuda astuta", Nuevo Mundo (21-XI-1919), s.p.
- "En Eslava: Rosaura, la viuda astuta", El Socialista (16-XI-1919), p. 2.
- J. [José] A. [Alsina], "Goldoni, en Eslava. La viuda astuta", El Sol (16-XI-1918), p. 9.

- Tomás Borrás, "Teatro de arte: Desfile de peregrinos ingenios", La Tribuna (16-XI-1919), p. 6.

6. Los adaptadores advirtieron en el "prólogo" recitado antes de la representación y reproducido en la reseña de La Tribuna que no se debía tener en cuenta la intriga sino disfrutar con el reflejo del ambiente dieciochesco:

Este italiano cuento
es de breve argumento
y de trama inocente;
más que al asunto, atiéndase al ambiente.

7. Los adaptadores eran conscientes de esta distancia respecto del teatro de éxito de su tiempo y consideraron necesario advertirlo desde el principio:

No esperéis una obra
de gran enredo; ni esperéis de sobra
los chistes y chuscadas
que os hagan romper en carcajadas.
La comedia no es triste;
mas no hay en ella retorcido chiste
ni frases de espiral de esas tan cucas:
aquí el tirabuzón tan sólo existe
en las blancas pelucas.

8. El lujo y cuidado en la ambientación del vestuario pueden apreciarse en las fotografías que acompañan a la reseña de Nuevo Mundo.

9. Véase la gran diferencia entre el texto de la letrilla del celoso, publicada junto con la reseña del Heraldo de Madrid y el original de Goldoni, procedente de La vedova scaltra, commedia in tre atti, en La donna di garbo - La vedova scaltra - La putta onorata, a cura di Gastone Geron, Milano, Mursia, 1984, p. 132:

ROSAURA Ma che! Sono io cosa vostra? Mi avete forse comperata? Sono vostra moglie? Pretendete di comandarmi? Dichiaratevi, con qual autorità? Con qual fondamento? Conte, io vi amo, e vi amo più di quello che voi pensate, ma non voglio per questo sacrificarvi la mia libertà. La conversazione, quand'è onesta, è degna delle persone civili. La donna di spirito tratta con tutti, ma con indifferenza. Così ho fatto sinora, e se alcuno ho distinto, voi siete quegli, ma se ve ne abusate, io vi rimetterò nella massa degli altri, e forse vi sbanderò affatto dalla mia casa. (parte)

SCENA UNDICESIMA
ELEONORA ed il CONTE

ELEONORA Signor Conte, siete rimasto molto sconsolato. Ma, vostro danno; la maledetta gelosia è il flagello delle povere donne. Fa bene mia sorella a levarvi questa pazzia dal capo. In quanto a me, se mi toccasse un marito geloso, lo vorrei far morir disperato. (parte)

CONTE Come si può fare a non esser geloso? Amo una bella donna, e la trovo a sedere accanto d'un altro. Oh! La conversazione è onesta e civile. Sarà, non lo nego. Ma si comincia colla civiltà, e si termina colla tenerezza. Anch'io mi sono innamorato un poco alla volta. Sia maledetto chi ha introdotto il costume di questo modo di conversare. (parte)

ROSAURA

¿Qué es esto? ¿Qué estáis diciendo?
¿Soy vuestra? ¿Me habéis comprado?
¿Estáis conmigo casado?...
¡Sois un celoso tremendo!
Con vuestra conducta necia
mi amor perdéis más que a paso...
¿Sois moro en esta Venecia?
¿Soy yo Desdémona, acaso?
La dama de ingenio vivo
habla a hombres mil, diferentes,
y todos indiferentes le son. Por este motivo
trato os pido más amable...
Os juzgué siempre adorable;
pero hoy sois un ser monstruoso...
Sois peor; si un celoso
de lo más inaguantable...
(Sale con dignidad.)

CONDE (Solo y furioso.)

¿Celoso?... ¡Claro que sí!
¿Por qué no he ser celoso?
Adoro a una dama bella,
y sentado junto a ella
un galán encuentro aquí...
¿Celoso? ¡Claro que sí!
Si en conversación honesta
mi dama hace ingenio y fiesta
ante un muñeco goloso...
¿por qué no he de ser celoso?
Lo honesto, que es cosa pura,

suele acabar en ternura,
 y a los dos tiernos los vi...
 ¿Celoso? ¡Claro que sí!
 ¿Qué más puede recelar
 un galán?... ¿Qué ha de esperar?...
 ¿Que lo corran en el coso?
 ¿Por qué no he de ser celoso?
 ¡Maldito aquel perezoso
 que inventó que en los quehaceres
 se hablen hombres y mujeres!
 Yo, que en tal cebo mordí,
 lo encuentro asaz peligroso...
 ¿Celoso? ¡Claro que sí!
 ¿Por qué no he de ser celoso?

10. La fama del XVIII como el siglo erótico fue tomada en cuenta tanto en la crítica como en la adaptación, a juzgar por el "prólogo" de ésta:

Es un cuento galante
 de aquel siglo, entre cándido y picante,
 en el que todo brilla:
 del siglo maravilla,
 en que lucían, en el rostro, soles;
 y en los pies, las hebillas y charoles...
 Del siglo, en fin, de amores y querellas,
 en que danzaban, entre finos modos,
 con galanes, las bellas;
 los abates, con ellas,
 y el demonio, con todos.

11. El teatro italiano entre Goldoni y la eclosión del Verismo permaneció ausente del Madrid de entreguerras, a excepción del celeberrimo drama La morte civile (1861), de Paolo Giacometti, repuesto en diversas ocasiones bajo el título literal de La muerte civil y bajo el de La vida y la ley, en la adaptación de Rodolfo Gil que la "Cía. Dramática Manrique Gil" puso en la escena de la Latina el 25 de agosto de 1920. Su recepción crítica fue en todos los casos prácticamente inexistente.

12. La cita procede del libro de Giorgio Pullini, Cinquant'anni di teatro in Italia, Bologna, Cappelli, 1970, p. 22, cuyas páginas 5-9 sobre el "teatro romantico-verista fra i due secoli" fueron copiadas en la recopilación documental de Mario Verdone, Teatro del Novecento, Brescia, La Scuola, 1981, que hemos utilizado. En general, la clasificación de Pullini, ya clásica, es la que se seguirá en esta introducción a los dramaturgos veristas en Madrid.

13. Los dramas veristas de Rovetta, I disonesti (1892), y de Giacosa, Tristi amori (1887), fueron representados por Ermete Zacconi el 3 y el 5 de enero de 1923, respectivamente, sin suscitar apenas atención crítica. La adaptación con el título de El amigo por Ricardo Velasco y Manuel Bueno de L'amico (1886), de Marco Praga, fue repuesta en una ocasión en el período, por la "Cía. Gómez de la Vega-Morla" (Español, 3-IV-1920).

14. La ausencia en italiano, que sepamos, de un término convencional que englobe las modalidades dramáticas comerciales de ambición artística, que en Francia son comprendidas en la expresión théâtre de boulevard, convierte en arriesgada la tarea de denominar un tipo de teatro que, por otro lado, presenta en Italia una variedad de formas notable que contrasta con la nitidez mayor de la separación de géneros y estilos en Francia. He elegido la expresión de teatro burgués, siguiendo a Landor McClintock en su libro The Age of Pirandello (Bloomington, Indiana University Press, 1951), porque facilita su contraposición con el grottesco y otras manifestaciones de vanguardia teatral italiana que se suelen caracterizar por una tendencia antiburguesa. Un nombre basado exclusivamente en rasgos formales no resulta tan útil para una clasificación por la heterogeneidad del corpus: obras grotescas revolucionarias siguen a veces más de cerca las convenciones de la vieja carpintería teatral que otras burguesas que utilizan algunos procedimientos innovadores en piezas que no por ello dejaron de ser percibidas en la época como tradicionales a causa de su planteamiento y escritura.

15. Recuérdense los éxitos recientes de las obras de José Feliú y Codina y Angel Guimerà.

16. He utilizado las reseñas siguientes:

- "Pasa el lobo", ABC (10-XI-1921), p. 20.
- Enrique de Mesa, "En el teatro del Centro.- El estreno de anoche Pasa el lobo, drama en tres actos, de costumbres sicilianas, original de Luis Capuana, adaptado al castellano por D. Luis de los Ríos y D. Enrique Gutiérrez Roig", La Correspondencia de España (10-XI-1921), p. 5.
- Rafael Rotllán, "Pasa el lobo: Drama escrito en italiano por Luis Capuana, adaptado a la escena española por Luis de los Ríos y Enrique Gutiérrez Roig", El Debate (10-XI-1921), p. 3.
- Alejandro Miquis, "En el Centro: ¡Pasa el lobo!", Diario Universal (10-XI-1921), p. 2.
- Andrenio, "Pasa el lobo, adaptación española del drama de Capuana Malìa, por Luis de los Ríos y Gutiérrez Roig", La Epoca (10-XI-1921), p. 1.

- Alfredo Cabanillas, "Estreno en el Centro: Pasa el lobo", Heraldo de Madrid (10-XI-1921), p. 3.
- L. Bejarano, "Centro: Estreno de la comedia de costumbres sicilianas Pasa el lobo, original de Luis Capuana, y traducida al castellano por los señores Luis de los Ríos y Gutiérrez Roig", El Liberal (10-XI-1921), p. 3.
- M. Machado, "Centro: Pasa el lobo, por Luis Capuana; traducción y arreglo de Luis de los Ríos y Enrique G. Roig", La Libertad (10-XI-1921), p. 2.
- José Alsina, "Centro: Pasa el lobo", El Sol (10-XI-1921), p. 7.
- Adolfo Cuenca, "Damas y galanes: Pasa el lobo, en el Centro", La Tribuna (10-XI-1921), p. 5.
- "Centro: Pasa el lobo, por Capuana. Adaptación de Luis de los Ríos y Enrique G. Roig", La Voz (10-XI-1921), p. 2.

17. He cotejado Luis Capuana, "Pasa el lobo, drama de costumbres sicilianas en tres actos, versión castellana de Luis Gabaldón y Enrique F. Gutiérrez-Roig", La Novela Teatral, IX (9-III-1924), 381, y Luigi Capuana, Malia, en Teatro dialettale siciliano, edición de Pietro Mazzamuto, Catania, Niccolò Giannotta, 1974, pp. 79-144. Aunque Capuana escribió primero la obra in lingua, sería su traducción propia al dialecto la que sería más difundida y la que probablemente fue traducida al español. Entre los indicios que podrían apoyar esa hipótesis están que José Alsina tomó como referencia para juzgar la versión la obra siciliana conocida por su estreno a cargo de Giovanni Grasso y la alusión de Andrenio de que los adaptadores podían aducir la imposibilidad de una traducción literal, ya que "el lenguaje, con sus expresiones dialectales, es parte del fuerte colorido local de la obra" (La Epoca). Asimismo, en la reseña del reestreno de la obra con el título de Hechizo, Enrique Díez-Canedo afirmó que estaba "escrita originariamente en dialecto siciliano" (El Sol, v.i.).

18. Los elementos de superstición se amalgaman íntimamente con el conflicto pasional, como muestra el mismo argumento:

El día de la boda de 'Nedda' con el mujeriego 'Cola' sólo está triste 'Jana', la hermana mayor de la novia. Todos creen que la razón son los celos porque ella no ha podido casarse antes con su prometido 'Ninu' por unos problemas de herencia de éste, pero con el paso de los meses el comportamiento extraño de 'Jana' se agudiza hasta llegar al histerismo y su familia empieza a creer que ha sido hechizada, sobre todo cuando impreca a la Inmaculada en procesión por no haberla liberado. El curandero 'P. Sciaveru' confirma el diagnóstico del hechizo, contra el que recomendará que la joven lleve una medalla bendita. Su mejoría es atribuida por todos a esa medalla. No saben que la causa de los fenómenos no es otra que la pasión de 'Jana' por su cuñado, quien se aprovecha de la

declaración de ella para hacerla su amante. Esto acaba con el frenesí nervioso de la muchacha a costa de despertar su conciencia. Cuando 'Ninu' insiste en que se casen, ya que los obstáculos de la herencia y de la enfermedad ya no existen, 'Jana' le confiesa lo ocurrido. Sin embargo, el novio insiste en casarse, tras ser convencido por el curandero de que la pasión de 'Jana' por el cuñado no había sido voluntaria, sino consecuencia del hechizo. Poco después, 'Cola' se entera de la proposición de matrimonio, de la que intenta hacer desistir a 'Jana' incluso con amenazas. En ese momento, entra 'Nedda', quien reacciona airadamente al enterarse de la traición de su hermana. El ruido atrae al resto de la familia y a 'Ninu', el cual se enfrenta de palabra a un 'Cola' aún jactancioso a quien, tras apoderarse de un cuchillo, mata. La obra se cierra con las palabras de 'Ninu' "or, sì, è rutta la magarià, don Sciaveriu" (p. 144).

19. "El alma primitiva, popular y rústica busca, con un punto de inconsciencia lógica, algo que justifique y explique el impulso indomeñable e incontrastable de su instinto, que obra en ella como fuerza ciega de la Naturaleza" (La Correspondencia de España).

20. Entre las recensiones de Hechizo pueden destacarse las siguientes:

- F. [Floridor], "Malia (Hechizo)", ABC (27-IV-1926), p. 29.

- Jorge de la Cueva, "Hechizo.- Drama de costumbres sicilianas, de Luigi Capuana, traducción de Vicente Ferrán, representado en el teatro de la Latina", El Debate (28-IV-1926), p. 5.

- R. [Rafael] M. [Marquina], "Latina: Hechizo", Heraldo de Madrid (27-IV-1926), p. 6.

- J. [José] de L. [Laserna], "Latina.- Hechizo, drama siciliano de L. Capuana, traducción de V. Ferrau", El Imparcial (27-IV-1926), p. 3.

- José de la Cueva, "Latina: Hechizo", Informaciones /27-IV-1926), p. 6.

- L. Bejarano, "Latina.- Hechizo, drama en tres actos, de costumbres sicilianas, original de Luigi Capuana, traducción de Vicente Ferrau", El Liberal (27-IV-1926), p. 5.

- E. [Enrique] D.-C. [Díez-Canedo], "Latina: Hechizo (Malia), de L. Capuana", El Sol (27-IV-1926), p. 2.

21. Según Roberto Bracco, que citamos de la edición de Il piccolo santo por Vincent Luciani, New York, S.F. Vanni, 1961, p. 5:

Gli elementi essenziali, che compongono, in quadri brevi, la mia nuova opera scenica, non hanno quasi mai

una diretta e consona espressione, perché risiedono nel fondo della esistenza di creature le cui parole e i cui atti non corrispondono a la loro psiche se non molto oscuramente e ambigualmente o addirittura ne divergono come i rami dal fusto. Il dissidio continuo, che si determina, or più or meno profondo, or più or meno inconsciamente, fra la psiche delle creature da me immaginate e le loro manifestazioni, costituisce l'invisibile filo conduttore dello sviluppo drammatico ed implica l'impossibilità assoluta di esporre il doloroso contenuto del dramma nell'esteriorità dell'azione. [...]

Io ho, dunque, celato in parte l'anima di alcuni personaggi e ho quasi tutta celata quella del protagonista (ugualmente si celerebbero esse nella vita reale) sperando di lasciarle indovinare attraverso parole e atti che ne tramutano le essenze psicologiche come la luce tramuta certe combinazioni chimiche preparate nel buio.

22. El argumento de Il piccolo santo puede resumirse así:

La llegada de la joven y tímida 'Annita' al pueblo donde el párroco 'Don Fiorenzo' tiene fama de santo y taumaturgo altera la vida tranquila del cura. La muchacha es la hija de un antiguo amor suyo por quien había entrado en el seminario tras ser rechazado. El parecido de la joven con la madre despierta en el sacerdote sentimientos olvidados, aunque no es consciente de ellos. Por las mismas fechas, 'Giulio', el hermano del sacerdote, viene también al pueblo. Se enamora enseguida de 'Annita', quien le corresponde, al tiempo que se ve atraída también por un misticismo avivado por 'Don Fiorenzo'. La tensión consiguiente entre los dos hermanos se reduce cuando el cura persuade a la joven de que se case con 'Giulio', pero su influjo místico continúa tras la boda, impidiendo a 'Annita' amar normalmente a su marido. Este decide entonces llevársela a Sudamérica. El proyecto hace sufrir indeciblemente a 'Don Fiorenzo'. 'Barbarelló', un adolescente atrasado mental que siente por el sacerdote una devoción animalesca, siente su dolor e intenta ponerle fin eliminando la causa. El asesinato de 'Giulio' a manos de 'Barbarelló' acaba de hundir en la desesperación a 'Don Fiorenzo'.

23. He utilizado las reseñas siguientes:

- Floridor, "Centro: El santo", ABC (16-I-1919), p. 21.
- Sylvio Sylveria, "El santo", drama en cinco actos de Roberto Bracco, versión castellana de Enrique Thuillier", La Correspondencia de España (16-I-1919), p. 7.
- Manuel Machado, "El arte en el teatro", Cosmópolis, I (febrero, 1919), 2, pp. 347-353 (sobre El santo, p. 350; es

una reproducción de la recensión machadiana publicada en El Liberal).

- Rafael Rotllán, "En el Centro: El santo, drama en cinco actos, original de Roberto Bracco, versión castellana de Enrique Thuillier", El Debate (16-I-1919), p. 2.

- Alejandro Miquis, "En el Centro: El santo", Diario Universal (16-I-1919), p. 1.

- Andrenio, "Centro.- El santo; drama en cinco actos, de Roberto Bracco; traducción de Enrique Thuillier", La Epoca (16-I-1919), p. 1.

- J. [José] de L. [Laserna], "Centro.- El santo", El Imparcial (16-I-1919), p. 1.

- M. Machado, "Odeón: El santo, de Roberto Bracco, traducción de Enrique Thuillier", El Liberal (16-I-1919), P. 2.

- Bernardo G. de Candamo, "Anoche en el teatro del Centro: El santo: Un drama a la medida", El Mundo (16-I-1919), p. 2.

- Alejandro Miquis, "Cobardías.- El santo.- Un drama de Calderón", Nuevo Mundo (24-I-1919), s.p.

- José Alsina, "Estreno en el Centro: El santo", El Sol (16-I-1919), p. 6.

24. Véanse las reservas de Manuel Machado a la interpretación de 'Don Fiorenzo', extendidas en general al modo de actuación de los grandes divos tradicionales:

En cuanto a la interpretación, parece inspirada, por parte de Morano, en un ferviente amor por el personaje que desempeña, y no exenta de ese trop de zèle a que antes me refería y que observamos a menudo en el gran actor, empeñado en dar un excesivo relieve a toda situación, a toda frase, a todo gesto, sin darse cuenta, a lo que entendemos, de que cuando se subraya todo se está en el mismo caso del que no subraya nada. En resolución, son tantos los gestos, las muecas trágicas, los temblores, los pasos vacilantes, los cambios rápidos de fisonomía y de voz, que si, por una parte, acreditan al actor de flexibilidad expresiva, llegan a constituir una especie de monotonía de alta tensión, que fatiga un poco al auditorio. (Cosmópolis).

25. Me han sido de utilidad las recensiones siguientes:

- "Una madre", ABC (11-V-1921), p. 17.

- F. A. [Aznar] N. [Navarro], "Teatro del Centro: Una madre", La Correspondencia de España (11-V-1921), p. 3.

- R. R., "Una madre: Comedia en tres actos, original de Renato Simoni, adaptado a la escena española por los autores

Tedeschi y Martínez Olmedilla, estrenada en el teatro del Centro", El Debate (11-V-1921), p. 3.

- Alejandro Miquis, "En el Centro: Una madre", Diario Universal (11-V-1921), p. 2.

- A., "Centro: Una madre, comedia en tres actos de Renato Simoni, adaptación de Tedeschi y Martínez Olmedilla", La Epoca (11-V-1921), p. 1.

- José de Laserna, "Centro.- Una madre, adaptación del italiano por Tedeschi y Martínez Olmedilla", El Imparcial (11-V-1921), p. 2.

- [Manuel Machado], "Centro: Una madre, de Renato Limoni [sic]. Traducción de Tedeschi y Martínez Olmedilla", La Libertad (11-V-1921), p. 7.

- [José Alsina], "Centro: Una madre", El Sol (11-V-1921), p. 3.

- "Una madre", La Voz (11-V-1921), p. 2.

26. Congedo pone en escena a una familia en crisis:

La madre, 'Letizia', está gravemente enferma. Sólo le quedan unos meses de vida, en los que intentará solucionar los problemas de la casa sin perturbar a la familia con noticias sobre su estado. Su marido, 'Benigno', es incapaz de poner orden financiero y personal y su candidatura a diputado no favorece precisamente su dedicación a los asuntos familiares. Sin embargo, estos asuntos se mezclan con la política cuando los tíos de 'Ettore', el prometido de 'Ninetta', la hija del candidato amenazan con dejar sin medios económicos al sobrino si 'Benigno' no se retira de la liza electoral, en la que está saliendo a relucir su incompetencia. Ni el padre ni la hija quieren renunciar a sus sueños, a pesar de la mediación de la madre, quien al fin convence al marido de que se retire de la política. Por otro lado, su hijo 'Giulio' está tan enamorado de una mujer de mala nota que está dispuesto a romper con la familia. La madre acepta recibir a la amante del hijo con tal de no perderlo, aunque en la misma entrevista intenta disuadirle una vez más de que la abandone, lo cual consigue tras confesar que tiene los días contados. 'Giulio' manda fuera a la amante y se queda con su madre.

27. El cotejo de Renato Simoni, Congedo, commedia in tre atti, Milano, Baldini, 1912, e idem, "Una madre", Los Contemporáneos, XIII (22-XII-1921), 674, revela una fidelidad de líneas generales, pese al cambio de orden de algunas escenas, compatible con una traición al espíritu intimista y contenido del original al incrementar la tonalidad cómica o emocional de los pasajes hasta arrebatárles su sutileza, a lo largo prácticamente de toda la pieza. Por mor de la brevedad, citaré únicamente los finales respectivos de los actos segundo y tercero:

Letizia

(sola, alza gli occhi ed esclama) E morir me pareva una disgrazia! (p. 151)

LORENZA. (Al quedar sola levanta los ojos angustiadísimos, y se lleva las manos al pecho.) ¡Dios mío! ¡Y pensar que me aterraba la idea de morirme tan pronto!... (p. [18]).

Giulio

(convulso) Oh, papà! (si ferma a qualche passo da lui, lo guarda un momento, agita le mani tremanti, poi si precipita fra le sue braccia singhiozzando) Papà mio, papà mio! (p. 189)

JULIO. (Convulsivamente.) ¡Ay, papá!... (Se detiene a unos pasos de su padre, agita las manos temblorosas, y por último se precipita a sus pies, gritando:) ¡Perdón, papá mío, perdón..., perdón!... (Ibarrola lo levanta y se abrazan.)

LORENZA. (Con las manos juntas, transfigurada.) - ¡Gracias, Dios mío, gracias! Ya puedo morir tranquila... Mi hogar no se deshace... ¡Gracias, Dios mío!... (p. [23]).

28. Esta comedia en tres actos, traducida por Enrique Tedeschi y Antonio Fernández Lepina, fue publicada en dos colecciones populares, a saber: La Novela Cómica, II (27-I-1918), 72, y La Novela Teatral, VIII (18-XI-1933), 365.

29. La definición de pequeño burgués en este contexto no se basa en el estatuto económico, que es acomodado en ambos ejemplos, sino en la mentalidad jactanciosamente desplegada en las palabras y actos de los personajes tan diferentes del refinamiento elegante de la alta burguesía que protagoniza el boulevard de principios de siglo y sus equivalentes italianos.

30. Parodi e C. comienza en 1919, tras la retirada de los negocios de 'Parodi'. En la entrevista con su secretaria 'Remigia' para entregarle la indemnización por la pérdida del puesto de trabajo, aprovecha para pedirle que viva con él, lo que la joven rechaza porque el ex comerciante mantiene desde hace años una relación con otra empleada, 'Luigina'. Dos años después, 'Remigia' visita a un 'Parodi' aburrido por no trabajar para pedirle que ayude a su novio 'Raffaele Colombi', también antiguo empleado suyo, a consolidar su negocio en el mismo ramo de bacalao y embutidos en que 'Parodi' es todavía muy respetado. Este acepta a condición de controlar dos tercios de la sociedad que ha de llamarse "Parodi e C.". Tras la firma del acuerdo, 'Remigia' y 'Colombi' se casan, y lo

propio hacen 'Parodi' y 'Luigina'. En 1924 el negocio está consolidado gracias tanto a la previsión de 'Parodi' como a los métodos más modernos de 'Colombi', que ya consigue más beneficios que su socio. A pesar de ello, 'Parodi' continúa tratándole como a un principiante, hasta el punto que el joven se enfada y amenaza con romper la sociedad. 'Remigia' consigue reconciliarlos al convencer a 'Parodi' de que permita el cambio de nombre de la sociedad a "Parodi e Colombi" y que se avenga a quedarse sólo con el 50%; el 25% a que renuncia será ingresado en la cartilla del niño de sus antiguos empleados, para que aprenda las virtudes del ahorro desde pequeño.

31. He cotejado el texto de Sabatino López [sic], "Parodi y C.a., comedia en tres actos, traducida del italiano y adaptada por Luis Linares Becerra y Enrique Tedeschi", El teatro Moderno, V (12-I-1929), 177, y el de Sabatino Lopez, Parodi e C., commedia in tre atti, Milano, Fratelli Treves, 1925.

32. Me he servido de las reseñas siguientes:

- F. [Floridor], "Parodi y Compañía", ABC (28-XII-1928), p. 30.

- Jorge de la Cueva, "Fuencarral: Parodi y C.", El Debate (28-XII-1928), p. 4.

- Alejandro Miquis, "En Fuencarral: Parodi y Compañía", Diario Universal (28-XII-1928), p. 1.

- "Fuencarral: Estreno de la comedia Parodi y Cía., de Sabatino Lopez, traducida del italiano por don Luis Linares Becerra y don Enrique Tedeschi", La Epoca (28-XII-1928), p. 1.

- "Los estrenos de ayer.- En el Infanta Isabel, Boy, la novela del P. Coloma, escenificada por Linares Rivas; y en Fuencarral, Parodi y Compañía, de Sabatino Lopez, traducida por Tedeschi y Linares Becerra", Heraldo de Madrid (28-XII-1928), p. 5.

- Enrique de Mesa, "Fuencarral.- Parodi y Cía., de sabatino Lopez, traducción de Tedeschi y Linares Becerra", El Imparcial (29-XII-1928), p. 8.

- J. [José] de la C. [Cueva], "En Fuencarral: Parodi y Compañía", Informaciones (28-XII-1928), p. 9.

- A. A., "Fuencarral.- Estreno de Parodi y Compañía", El Liberal (28-XII-1928), p. 3.

- A. de la V., "Fuencarral: Parodi y Compañía, comedia en tres actos de Sabatino Lopez, adaptada por Tedeschi y Linares Becerra", La Libertad (28-XII-1928), p. 5.

- "Fuencarral: Estreno de Parodi y Compañía", El Mundo (28-XII-1928), p. 3.

- José Alsina, "Fuencarral.- Parodi y Cía", La Nación (28-XII-1928), p. 4.

- Núñez, "Fuencarral: Parodi y Compañía", El Socialista (28-XII-1928), p. 3.

- E. [Enrique] D.-C. [Díez-Canedo], "Fuencarral: Parodi y C., de Sabatino Lopez, traducción de los Sres. Linares Becerra y Tedeschi", El Sol (28-XII-1928), p. 3.

- "Parodi y Cía., en el teatro de Fuencarral", La Voz (28-XII-1928), p. 2.

33. La signora Rosa se desarrolla en Lucca, donde 'Felice' apodado 'Zazzera' es propietario de un banco que ha fundado con lo ganado como inmigrante en Argentina. Allí se había enamorado de su paisana 'Rosa' ('La Rosa' en la pieza, siguiendo el uso popular), a la que ayudó a salir adelante tras su abandono por el marido y con la que había continuado intentandose casar tras el regreso de la mujer a la ciudad natal. Pero 'La Rosa' sólo quiere que sea un amigo, ya que desea seguir dedicándose con exclusividad a sus hijos, a los que está sacando adelante a duras penas con el producto de una pequeña tienda. Cuando 'Zazzera' descubre que el hijo mayor de 'La Rosa', que es empleado suyo, ha cometido un desfalco en el banco, intenta forzar a la madre a casarse al fin con él bajo la amenaza de denunciar al hijo. La boda no se efectuará porque ella sabrá apelar con tacto y afecto a las buenas cualidades del banquero, que acaba dándose cuenta de que el matrimonio ha de ser voluntario y perdona al joven, cuyo arrepentimiento es sincero.

34. He utilizado las recensiones siguientes:

- "En Madrid.- La señora Rosa", ABC (20-II-1929), p. 37.

- J. [Jorge] de la C. [Cueva], "Zarzuela: La señorita Rosa", El Debate (20-II-1929), p. 4.

- "Zarzuela.- Presentación de la compañía Rivera-De Rosas.- Estreno de La señora Rosa, de Sabatino Lopez, traducida del italiano por Julio F. Escobar", La Epoca (20-II-1929), p. 1.

- Paulino Masip, "En la Zarzuela reanuda felizmente su contacto con el público madrileño la gran compañía argentina Rivera-De Rosas", Heraldo de Madrid (20-II-1929), p. 5.

- "En la Zarzuela: La compañía Rivera-De Rosas: La señora Rosa", Informaciones (20-II-1929), p. 7.

- Arturo Mori, "En el Cómic y en la Zarzuela.- Mira qué bonita era, de Ramos de Castro, y La señora Rosa, de Sabatino Lopez", El Liberal (20-II-1929), p. 3.

- M. [Manuel] M. [Machado], "Zarzuela: Compañía Rivera-De Rosas.- Inauguración: La señora Rosa, de Sabatino Lopez", La Libertad (20-II-1929), p. 3.

- Núñez, "Zarzuela: La señora Rosa", El Socialista (20-II-1929), p. 3.

- E. Díez-Canedo, "Zarzuela: Compañía argentina Rivera-De Rosas.- La señora Rosa, de Sabatino Lopez", El Sol (20-II-1929), p. 3.

35. La adaptación, con el título de ¡Adiós, juventud!, apareció en Los Contemporáneos, XIV (19-I-1922), 678, y en Comedias, II (24-XII-1927), 97.

36. La comparación del texto italiano (La maestrina, commedia in tre atti, Milano, Fratelli Treves, 1921) y su adaptación publicada en Los Contemporáneos, XI (25-IX-1919), 560, revela la fidelidad relativa de Tedeschi y Fernández Lepina, quienes sólo suprimieron algunas réplicas, agilizando el original, aunque no necesariamente mejorándolo como afirmó el autor anónimo de la reseña de La Tribuna (v.i.).

37. He aquí el argumento de La maestrina:

La encantadora maestra 'Maria' es un símbolo de alegría y vitalidad en su pueblo. El alcalde, el conde 'Filippo', se enamora de ella y pide su mano, que 'Maria' rechaza contándole como razón que había sido seducida y abandonada tras dar a luz una niña, muerta al parecer al poco del nacimiento. El conde indaga por su cuenta hasta descubrir que la muerte del bebé había sido un engaño urdido por el padre, cuya identidad también averigua. Este es un campesino cínico y desalmado que había seducido a otras muchas chicas además de 'Maria'. Ante la amenaza de la cárcel confiesa el paradero de la niña, precisamente una de las alumnas de la maestra, quien rechaza por segunda vez el matrimonio con 'Filippo' para poder consagrarse enteramente a su maternidad recién recuperada.

38. He consultado las recensiones siguientes:

- Lara: La maestrilla", ABC (25-V-1919), p. 19.
- A.: "Lara: La maestrilla, comedia de Dario Niccodemi. Beneficio de María Palou", La Epoca (25-V-1919), p. 1.
- J. [José] de L. [Laserna], "Más estrenos y beneficios: Lara", El Imparcial (25-V-1919), p. 1.
- M. [Manuel] M. [Machado], "Lara: Beneficio de María Palou: La maestrilla, de Dario Niccodemi, traducción de Lepina y Tedeschi", El Liberal (25-V-1919), p. 3.
- Alejandro Miquis, "Semana teatral: La maestrilla", Nuevo Mundo (30-V-1919), s.p.
- José Alsina, "Estreno de Lara: La maestrilla: Beneficio de María Palou", El Sol (25-V-1919), p. 9.
- "Beneficio de María Palou: La maestrilla", La Tribuna (25-V-1919), p. 2.

39. E. Díez-Canedo, "Princesa: L'Aigrette, de Dario Niccodemi", El Sol (22-XII-1923), p. 2.

40. Comentaron La casa secreta las reseñas siguientes:

- F. [Floridor], "La casa secreta [sic]", ABC (27-XII-1923), p. 20.

- Enrique de Mesa, "Teatro de la Princesa: La casa segreta de Dario Niccodemi", La Correspondencia de España (27-XII-1923), p. 3.

- Jorge de la Cueva, "La casa segreta: Comedia de Dario Niccodemi, estrenada en el teatro de la Princesa", El Debate (27-XII-1923), p. 2.

- Alejandro Miquis, "En la Princesa: La casa segreta [sic]", Diario Universal (27-XII-1923), p. 2.

- Melchor Fernández Almagro, "Princesa: Estreno de la comedia en tres actos de Dario Niccodemi, titulada La casa segreta", La Epoca (27-XII-1923), p. 1.

- Rafael Marquina, "Los estrenos: La casa segreta, en la Princesa", Heraldo de Madrid (27-XII-1923), p. 2.

- M. Machado, "Princesa: Compañía italiana.- La casa segreta, por Dario Niccodemi", La Libertad (27-XII-1923), p. 3.

- E. Díez-Canedo, "Princesa: La casa segreta, de Dario Niccodemi", El Sol (27-XII-1923), p. 2.

41. El argumento de La casa segreta avanza a saltos en principio intrigantes de un acto a otro:

En el primero, asistimos a un amor tan profundo entre el poeta 'Claudio Varchi' y la bella y sensible 'Anna' que no necesita de palabras para ser comunicado. Parece que se van a casar.

En el segundo, la acción se desarrolla el día de la boda de 'Anna' con un diplomático, a quien ella ha aceptado por presiones de su familia tras la marcha de 'Claudio' a Oriente durante un año sin despedirse ni dar razones del abandono.

En el último acto, nos enteramos de que ese viaje ha sido falso. El poeta ha pasado todo el tiempo retirado en una finca llamada "La Casa Segreta", a donde 'Anna' lo visita después de separarse de su marido, quien antes le había desfigurado el rostro de un disparo. Contra lo que ella temía, la desaparición de su belleza no altera en nada el amor que 'Claudio' siente, pues éste no se apercibe del cambio: si había desaparecido, era porque se estaba quedando ciego y no quería imponer a 'Anna' el sacrificio de cuidarlo. Ambos se consolarán juntos de sus desgracias respectivas.

42. Este es el resumen de las peripecias de la sentimental jornada:

Al amanecer, 'Mario' y 'Anna' hablan en la puerta del jardín de ella, adonde el hombre la ha seguido tras sorprenderla semidesnuda en el campo. En la conversación, él cuenta que va a batirse con otro huésped del hotel, situación que conmueve a 'Anna', quien acepta enviar sus cartas póstumas si él muere. Al mediodía, 'Anna' está desayunando cuando 'Mario' vuelve. Ninguno de los dos disimula la decepción del fin del sueño romántico que representa el verse comiendo e

ilesos, respectivamente. Además, están celosos: 'Mario' de un tal 'Paolino' que ha llamado a la joven desde la casa que preside el jardín, y 'Anna' de una señorita de nombre francés a quien 'Mario' ha escrito una voluminosa carta lacrada. Recién anochecido, 'Mario' vuelve humilde al jardín; allí declara apasionadamente su amor a la joven. Deciden prometerse tras confesar que tanto 'Paolino' como la francesa eran trucos para suscitar celos, pues ese rival no es sino el hermano de 'Anna' y la presunta amante de 'Mario' no existe.

43. Se ocuparon con cierta amplitud de L'alba, il giorno, la notte las recensiones siguientes:

- "Princesa. Comedia italiana", ABC (30-XII-1923), p. 24.
- Jorge de la Cueva, "El alba, el día, la noche.- Comedia de Dario Niccodemi, estrenada en el teatro de la Princesa", El Debate (30-XII-1923), p. 2.
- Melchor Fernández Almagro, "Princesa: Estreno de la comedia en tres actos de Dario Niccodemi titulada L'alba, il giorno e la notte", La Epoca (31-XII-1923), p. 1.
- R. [Rafael] M. [Marquina], "Princesa.- L'alba, il giorno e la notte", Heraldo de Madrid (31-XII-1923), p. 4.
- E. [Enrique] D.-C. [Díez-Canedo], "L'alba, il giorno e la notte, de Dario Niccodemi", El Sol (30-XII-1923), p. 2.

44. La adaptación fue publicada en La Novela Teatral, IX (14-IX-1924), 408. Su cotejo con la edición de Dario Niccodemi, L'alba, il giorno, la notte, commedia in tre atti, Milano, Fratelli Treves, 1921, revela una fidelidad matizada por algunas abreviaciones del pasaje de la declaración amorosa del tercer acto, que aciertan a agilizar el texto y, a veces, a rebajar la impresión de cursilería sentimental que ronda a veces, por ejemplo cuando suprimen unos versos no muy inspirados de las páginas 132-133 del original.

45. Enrique de Mesa, "Español: El alba, el día, la noche", La Correspondencia de España (21-IV-1924), p. 3.

46. R. [Rafael] M. [Marquina], "Niccodemi en los teatros madrileños.- Beneficio de Vera Vergani", Heraldo de Madrid (5-I-1925), p. 5.

47. Dario Niccodemi, "La sombra, drama en tres actos, en prosa", La Farsa, IV (16-VIII-1930), 153. Esta adaptación suprime o abrevia los pasajes más extensos del original, con lo que resulta más ágil pero se pierde también parte de la vehemencia emocional de la obra italiana, que he consultado en su edición L'ombra, commedia in tre atti, Milano Fratelli Treves, 1922.

48. "En el Alkázar: Presentación de María Teresa Montoya", La Voz (21-IV-1930), p. 5.
49. Francisco Gómez Hidalgo publicó una traducción de la obra, con el título de La vena de oro en la Sociedad de Autores Españoles (Madrid, 1925).
50. Pío de Flaviis y Gino Rocca, El oculto tormento, drama en tres actos, traducción de Augusto Martínez Olmedilla y Enrique Tedeschi, Madrid, Alrededor del Mundo, 1921, y luego en La Novela Teatral, X (8-III-1925), 433.
51. Esta comedia en tres actos apareció en Comedias, I (6-XI-1926), 38, pp. 65-116.
52. Orestes Poggio, "¡Prisionera!, comedia en un prólogo y dos actos, traducción de Enrique Tedeschi y Augusto Martínez Olmedilla", Los Contemporáneos, XII (27-V-1920), 592, y también La Novela Teatral, VIII (25-X-1923), 366, además de la edición en la Sociedad de Autores Españoles (Madrid) en 1920, y "Espantapájaros, farsa en tres actos, traducción de Antonio Fernández Lepina y Enrique Tedeschi", La Novela Teatral, IX (24-II-1924), 379, que reproduce el texto publicado asimismo por la Sociedad de Autores Españoles en 1923.
53. José Adomi [sic], "¡París!, comedia en cuatro actos, versión española de Augusto Martínez Olmedilla y Enrique Tedeschi", Los Contemporáneos, XIV (19-X-1922), 717.
54. Esta fue su comedia más famosa en Madrid, a juzgar por las reposiciones y su publicación en varias colecciones dramáticas: Alfredo Testoni, "La aventura del coche, comedia en tres actos, versión de Antonio Fernández Lepina y Enrique Tedeschi", La Novela Cómica, III (28-IV-1918), 88, y Comedias, III (4-II-1928), 103.
55. Alfredo Testoni, Un buen amigo, comedia en tres actos, adaptación de Antonio Fernández Lepina y Enrique Tedeschi, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1920, y Los Contemporáneos, XIII (3-II-1921), 628.
56. Giuseppe Giacosa, Una partida de ajedrez, leyenda dramática en un acto, puesta en verso castellano por Francisco Villaespesa, Barcelona, Biblioteca "Teatro Mundial", 1916, y Madrid, Imp. M. García y G. Sáez, 1917. Villaespesa tradujo también en verso otra pieza poética de Giacosa, a saber: El triunfo del amor [Trionfo d'amore, 1875], Madrid, Imprenta Artística de Sáez Hermanos, 1915.

57. Melchor Fernández Almagro, "Princesa: La tragedia pastoral, en tres actos, de Gabriel D'Annunzio, La figlia di Iorio", La Epoca (2-1-1924), p. 3.

58. Antonio Hoyos y Vinent había insistido años antes en su artículo "Interpretaciones: La hija de Yorio [sic]" (La Esfera [8-III-1919], s.p.) en la cercanía de esta tragedia dannunziana a la concepción clásica del Destino, ligándola implícitamente a la idea tan cara al autor italiano de la independencia del arte respecto de la ética corriente:

Su historia es pareja de las historias remotas, en que el Destino era tal una deidad implacable que regía la suerte de los hombres, pareja de aquellas historias tan tremendas y espantables, que nos hacen olvidar las leyes de la moral y los convencionalismos humanos, para no pensar sino en el espanto de las existencias señaladas por una abominable ananke.

59. Véanse, por ejemplo, las palabras de Francisco Escola, en "Latina: La hija de Jorio.- Presentación de Mimí Aguglia", Informaciones (5-IV-1926), p. 8, reseña que menciona también la presencia de un Valle-Inclán entusiasta entre los espectadores de la obra:

Y por el arte excelso del poeta italiano todos subimos a paraísos estéticos casi lindantes con la divinidad. Los imperiosos designios de la antigua fatalidad trágica, arrastrando como pavesas a criaturas cristianas de hoy, como ayer juguetes de todas las pasiones. El rito pánico subyugándolo todo. ¡Admirable Rapagneta, mago generoso y bueno que nos brinda mieles clásicas en vasos modernos!

60. Es elocuente al respecto la reseña de Critilo "Teatro de la Princesa.- La Hija de Yorio", publicada en España, II (12-X-1916), 90, p. 10.

61. La conciencia profesional de Baeza le llevó incluso a reproducir el original de unos pocos versos que había suprimido en el apéndice explicativo (pp. 183-187) de su edición: Gabriel D'Annunzio, La hija de Iorio, tragedia pastoril en tres actos, traducción en prosa, precedida de un ensayo sobre el teatro dannunziano y seguida de un apéndice por Ricardo Baeza. Esta versión, sin el interesantísimo prólogo que no tendré en cuenta por su fecha, fue reeditada en El Teatro Moderno, II (14-IV-1926), 30, esto es, poco después de su estreno por Mimí Aguglia (de ahí el cambio ortográfico de Iorio a Jorio).

62. D'Annunzio, Teatro completo, I (Sueño de una mañana de primavera [Sogno d'un mattino di primavera] - La ciudad muerta [La città morta]) y II (Sueño de un atardecer de otoño [Sogno d'un tramonto d'autunno, 1899] - La Gioconda [La Gioconda], Madrid, C.I.A.P. Los Sueños aparecieron también en Comedias, II (19-III-1927), 57, el segundo, y Comedias, II (7-V-1927), 64, el primero.

63. He consultado las recensiones siguientes:

- "La antorcha escondida", ABC (5-V-1926), p. 29.
- Jorge de la Cueva, "Una tragedia de D'Annunzio en la Latina.- La antorcha escondida se estrenó anoche, traducida por Baeza", El Debate (5-V-1926), p. 2.
- "Latina", Diario Universal (5-V-1926), p. 3.
- M. [Melchor] F. [Fernández] A. [Almagro], "Latina.- Estreno de la tragedia de Gabriel D'Annunzio en tres actos y cuatro cuadros, traducida por Ricardo Baeza, La antorcha escondida", La Epoca (5-V-1926), p. 1.
- Alejandro Miquis, "Sobre el arte de dialogar", La Esfera (22-V-1926), pp. 22-23.
- Juan G. Olmedilla, "La antorcha escondida, tragedia de Gabriel D'Annunzio", Heraldo de Madrid (5-V-1926), p. 6.
- José de Laserna, "Latina.- La antorcha escondida, traducción de D. Ricardo Baeza", El Imparcial (5-V-1926), p. 3.
- L. Bejarano, "Latina.- La antorcha escondida, tragedia en tres actos, de Gabriel D'Annunzio, traducida por Ricardo Baeza", El Liberal (5-V-1926), p. 2.
- José de la Cueva, "Latina: La antorcha escondida", Informaciones (5-V-1926), p. 6.
- M. [Manuel] M. [Machado], "Latina: La antorcha escondida (La fiaccola sotto il moggio), tragedia de Gabriel D'Annunzio; versión española de Ricardo Baeza", La Libertad (5-V-1926), p. 4.
- B., "Latina: La antorcha escondida, tragedia en tres actos, de D'Annunzio, traducida por don Ricardo Baeza", El Mundo (5-V-1926), p. 2.
- F. L., "La Latina.- La antorcha escondida, de Gabriel D'Annunzio, traducida por Ricardo Baeza", La Nación (5-V-1926), p. 3.
- Núñez, "Latina.- La antorcha escondida", El Socialista (5-V-1926), p. 3.
- E. Díez-Canedo, "Latina: La antorcha escondida", El Sol (5-V-1926), p. 2.
- E. M. A., "La antorcha escondida (La fiaccola sotto il moggio), de D'Annunzio. Traducida por Baeza", La Voz (5-V-1926), p. 2.

64. La misma versión sería repuesta por el Lyceum Club Femenino el 28 de noviembre de 1933.

65. He cotejado Gabriel D'Annunzio, "La antorcha escondida (La Fiaccola sotto il moggio)", tragedia en tres actos y cuatro cuadros, traducción de Ricardo Baeza", Comedias, I (24-VII-1926), 23, y Gabriele D'Annunzio, La fiaccola sotto il moggio, a cura di Guido Davico Bonino, Milano, Mondadori, 1991.

66. Dicho argumento puede resumirse así:

En la casa ruinosa de los 'Sangro' se vive el fin de una estirpe. El padre, 'Teobaldo' está dominado por la antigua criada 'Angizia', mientras su hijo primogénito 'Simonetto' se consume por una enfermedad sanguínea y su madre, 'Aldegrina' no hace sino recordar el tiempo pasado feliz y lamentar el presente. Sólo la hija de 'Teobaldo', 'Gigliola', pese a su apariencia de sonámbula, ha decidido actuar. La víspera del día de Pentecostés, arranca de 'Angizia' la confesión de que había asesinado a su ama, la que era la esposa de 'Teobaldo' y madre de sus hijos, pero apela a la complicidad tácita del padre, cuya degeneración le tornó esclavo de ella desde entonces. 'Gigliola' decide llevar al cabo su venganza liberadora y, para ello, se apodera de un saco de áspides que el padre de 'Angizia', encantador de serpientes, lleva siempre consigo, cuando está curando las heridas que su hija le ha producido al apedrearlo para que se fuera y nadie supiese cuál era su origen. 'Gigliola' se hace picar por las víboras, con el fin de no poderse echar atrás en su propósito, que considera un sacrificio purificador en memoria de la madre a la que no supo defender, y se dirige a las habitaciones de 'Angizia' para matarla. Pero su acto es inútil: 'Teobaldo' lo ha hecho ya en un esfuerzo imposible de rehabilitación.

67. "La cena de las burlas, poema dramático en cuatro actos, traducción de Ricardo Catarineu" apareció en La Novela Teatral, III (27-X-1918), 98, y El Teatro Moderno, VII (19-XII-1931), 326.

68. E. Estévez-Ortega, "Máscara exótica: Sem Benelli o la antítesis D'Annunziana [sic]", ABC (28-IV-1932), p. 14.

69. Palabras procedentes de la reseña de Juan Chabás (Luz) del drama Judas, de Ratti (v.i.).

70. El argumento de Giuda desarrolla la hipótesis de un Judas marcado por un destino adverso desde pequeño, cuando fue maldecido y expulsado de casa por su padre. Sus desgracias le impulsan a seguir a Jesús por creer que puede proporcionarle el acceso a la Verdad, esto es, a la respuesta a todos sus interrogantes existenciales que le obsesionan, empezando por el del misterio de la muerte. Su Maestro no satisface su curiosidad, pero le defiende cuando los demás discípulos desconfían de un Judas taciturno y preocupado por cuestiones

que ellos no comprenden o que no les interesan. Unicamente María Magdalena le trata con cariño, pues adivina su tormento interior. Este no para de crecer: después de preguntar al recién resucitado Lázaro que había conocido tras la muerte y no ver satisfecha su curiosidad, no cesa en buscar medios para arrancar a Jesús la Verdad. Finalmente, decide entregarlo a las autoridades para obligarlo a manifestar su auténtico Ser en punto de muerte. Pero la revelación no ocurre ni siquiera en el Calvario. Sólo la lección de amor que María Magdalena ha visto en el sacrificio pone fin al anhelo de Judas, quien comprende el sentido de la Pasión y se siente copartícipe de ella hasta el punto de suicidarse para preceder a Jesús en el más allá y poderle suplicar el perdón a las puertas del Cielo.

71. Me he servido de las recensiones siguientes:

- A. C., "Maravillas: Judas", ABC (20-VII-1934), p. 41.
- Jorge de la Cueva, "Maravillas: Judas", El Debate (20-VII-1934), p. 4.
- José de la Cueva, "En Maravillas, Judas", Informaciones (20-VII-1934), p. 9.
- Arturo Mori, "Un magnífico estreno en plena canícula: Maravillas.- Judas, obra de Ratti, en cuatro actos y un prólogo", El Liberal (20-VII-1934), p. 8.
- Juan Chabás, "Judas, en el teatro Maravillas", Luz (20-VII-1934), p. 12.
- "Maravillas.- Judas, drama de Federico V. Ratti, adaptación de Titto L. Foppa", La Nación (20-VII-1934), p. 12.
- C. S., "Maravillas.- Judas, de Federico V. Ratti; traducción de Titto L. Foppa", El Socialista (20-VII-1934), p. 5.
- M. [Melchor] F. [Fernández] A. [Almagro], "Maravillas: Estreno de Judas, tragedia bíblica de Federico V. Ratti, traducida del italiano por Tito Foppa", El Sol (20-VII-1934), p. 8.
- Victorino Tamayo, "La obra de Federico V. Ratti Judas logró anoche un feliz éxito en Maravillas", La Voz (20-VII-1934), p. 3.

72. Utilizaremos siempre la apelación de 'Jesús' en este contexto siguiendo a las reseñas utilizadas, por lo que no se ha de entender como signo de identificación religiosa o al contrario.

73. No obstante, Victorino Tamayo afirmó que "consideramos en buena ortodoxia reprobable y herético el hecho de querer probar con razonamientos humanos una conducta que estaba trazada [...] por la omnipotente voluntad del Padre" (La Voz), a lo que puede servir de complemento no cristiano este pasaje de la recensión de El Socialista:

Puesto que estaba escrito, ya que era fatal, no se comprende ciertamente, la repugnancia que inspira Judas. Quien hizo el reparto de aquella tragedia no tuvo piedad ninguna con Iscariote.

Ambos textos remiten en última instancia a la larga polémica entre predestinación y libre albedrío que tantos ríos de tinta ha hecho correr...

3.2.1.2. El teatro de vanguardia:

3.2.1.2.1. LUIGI PIRANDELLO:

El papel decisivo de Luigi Pirandello en la historia del teatro del siglo XX no necesita ser ponderado. Es notoria la influencia de sus expresiones dramáticas de una angustia existencial causada por la percepción trágica de la relatividad del conocimiento, que impide acceder a la paz de una identidad segura, al cambiar la idea de uno mismo y de la realidad que lo rodea en un juego de espejos que confunden y prolongan hasta el infinito la lucha inútil por encontrar el punto de reposo. Ese punto es aquel donde todas las contradicciones se resuelven más allá de la borrosidad de los confines de hecho entre el uno y los demás, sea en el plano epistemológico (imagen propia vs. imagen ajena) o en el social (presión de la mentalidad dominante sobre los impulsos sinceros individuales), y entre la verdad y la mentira, dicho de otro modo, entre la realidad y la ficción. Las fronteras entre ambas dejan de estar marcadas nítidamente en la obra de arte, especialmente en la teatral, que, por su realización mediante personas vivientes en una escena que, dentro de su convencionalismo, posee entidad física propia, se prestaba singularmente a hacer sensibles las preocupaciones pirandellianas no tanto en su valor de construcciones

ideológicas como por su ejemplaridad humana, carnal si se quiere, animando el análisis con la pasión con que los personajes van descubriendo su desamparo desde el problema anecdótico que sirve de trampolín más o menos banal hasta su extensión al orden metafísico.

En el proceso, todos los soportes conceptuales antes rara vez cuestionados fuera del ámbito técnicamente filosófico pierden su máscara de solidez, incluyendo la que cubría el teatro con su exigencia de verosimilitud, de ilusión creíble. Ahora esta ilusión es presentada como tal, de modo que al interrogante básico sobre la esencia se suma el de la índole específica de la representación: ¿cómo el espectáculo dramático se convierte en metáfora forzosamente imperfecta de la vida? ¿Cómo el teatro puede ser un paréntesis en la fluidez angustiosa de las identidades? Estas y otras preguntas subyacen a la operación pirandelliana de desmontar los mecanismos de la representación sobre todo en la trilogía del teatro dentro del teatro (Sei personaggi in cerca d'autore [1921], Ciascuno a suo modo [1924] y Questa sera si recita a soggetto [1930]), aunque también presente en otras piezas con diversos grados de experimentación (recuérdese, por ejemplo, la célebre ruptura de las expectativas tradicionales en cuanto al desenlace en Così è (se vi pare) [1917]). Estos procedimientos analíticos hicieron de Pirandello uno de los grandes renovadores de la forma escénica en una línea paralela

a las vanguardias, con una trascendencia histórica probablemente superior a muchos de sus contemporáneos por el hecho de su conocimiento temprano y el prestigio consiguiente, razones probables de su adopción como modelo de dramaturgia inconformista con el statu quo anterior, a la búsqueda constante de nuevas formas.

Al contrario que otros renovadores teatrales de su tiempo, apenas conocidos o restringidos en su esfera de acción a una minoría de intelectuales, Pirandello puede considerarse, junto con George Bernard Shaw, uno de los pocos que llegaron a tener una amplia fama -no necesariamente gran éxito- entre el gran público internacional de los años posteriores a la Gran Guerra, hasta el punto de que su nombre solía ser utilizado corrientemente, igual que el del autor de Saint Joan, cuando se trataba de citar a un dramaturgo renovador conocido por todos. Es sintomático que ambos autores sean, además de Henrik Ibsen, Henri-René Lenormand y Leónidas Andreiew [sic], los únicos a quienes Luis Araquistáin dedicó capítulos monográficos en La batalla teatral (1930), como lo es también que Pirandello aparezca una y otra vez en la encuesta Las esfinges de Talía, donde, por cierto, se le llegó a identificar con todo el teatro italiano posterior a Gabriele D'Annunzio¹. Las alusiones a su producción a lo largo del período en entrevistas, ensayos, crónicas, etc. son tan numerosas que se impone una selección de los comentarios,

especialmente en la década de los años veinte, época en la que se habló del pirandellismo como de una moda popular, de que las parodias pueden ser un buen indicio², a menudo desasida de una conciencia del significado del término tal como podía deducirse aquél de las obras mismas del escritor siciliano. Esto no quiere decir que éstas fueran desconocidas.

En los dos focos principales de cultura en España, Barcelona y Madrid, Pirandello fue objeto de atención privilegiada, no sólo como pasto de intelectuales y exégetas sino también como realidad en el panorama escénico, en contra de lo que se ha podido creer³. Entre 1918 y 1936 se representaron en Madrid diez títulos suyos, un número muy alto en una ciudad donde otros dramaturgos renovadores significados alcanzaban con suerte la cifra de dos obras estrenadas. En Barcelona⁴ los espectadores pudieron ver también una muestra respetable de su producción, en catalán o castellano, incluidas algunas piezas que no llegaron a ser representadas en Madrid en aquella coyuntura (por ejemplo, El barret de cascavells [Il berretto a sonagli, 1917], Em caso per no casarme [Ma non è una cosa seria, 1918], Toca ferro! [La patente, 1918], ¡Sea todo para bien! [Tutto per bene, 1920] y Pero no es en serio [Ma non è una cosa seria]⁵). Esta presencia efectiva en los teatros sugiere la existencia de un interés que sobrepasaba la mera curiosidad inducida por el extraordinario apoyo de los intelectuales a través de la

prensa y los libros, aunque esta promoción fuera seguramente una de las concausas de la receptividad de los profesionales del teatro a las obras de Pirandello, una vez que el gran público pareció empapado por su fama, meses después de su sonora revelación, ocurrida en la Corte casi al mismo tiempo que en Barcelona.

Noticias sobre los éxitos extranjeros del dramaturgo siciliano llegaron tempranamente a Madrid. Por ejemplo, el histórico estreno de Six personnages en quête d'auteur por los Pitoëff (Comédie des Champs-Élysées, 10-IV-1923) fue aludido en la Revista de Occidente⁶ en una nota en que se describía el drama y se indicaba que Pirandello no era un descubrimiento, aunque sí lo fuese "encontrarle una filosofía bergsoniana, una filosofía freudiana y un sentido relativista" (p. 129). Meses más tarde, los estrenos barceloneses de El barret de cascavells y de Seis personajes en busca de autor (Romea, 27-XI-1923, y Goya, 19-XII-1923, respectivamente) fueron noticia en periódicos madrileños, que miraron a la Ciudad Condal con gran interés por cuanto Pirandello estaba a punto de ser revelado en la capital de España, gracias a la gira de la compañía de Vera Vergani y Dario Niccodemi, en cuya serie de representaciones su obra maestra constituiría la atracción sobresaliente.

El mismo día de su estreno en la Princesa, el 22 de diciembre de 1923, Heraldo de Madrid le dedicó casi la mitad

de la "Página teatral" del día, con un retrato fotográfico, una nota sobre su trayectoria que incluyó la mención de sus éxitos internacionales junto con un índice bibliográfico, una descripción detallada de la primera representación de Seis personajes en busca de autor en Barcelona⁷ y una semblanza personal hecha por Dario Niccodemi⁸. En ésta, el autor de La nemica aludió al tópico cerebralismo del siciliano creador "de innúmeras y turbadoras abstracciones intelectuales" hacia el desvelamiento del enigma del yo, pero destacando al tiempo su calor humano personal y rebajando el carácter inconformista de su empresa, para evitar el recuerdo social y políticamente incómodo de Bernard Shaw:

Amamos infinitamente a este dulce maestro, a este aislado arisco, a esta isla humana de poderosa y fecunda humanidad. Quizá nos ha retrotraído un poco; pero no por eso dejamos de quererle, porque no lo ha hecho intencionadamente. No ha buscado caminos nuevos; naturalmente los ha hallado, y naturalmente los sigue. Bernard Shaw, que algunos creen cercano a Pirandello, y que está tan lejos de él como alejada está Sicilia de Irlanda, quiere sorprender al público, y lo consigue a maravilla, mientras que Pirandello es el primer asombrado del asombro del público. Uno juega con la paradoja; el otro la supera. Para Shaw, la paradoja es un instrumento de trabajo; para Pirandello es un tormento del alma. Es esencial la diferencia.

En cuanto al informe sobre el estreno en Barcelona, el cronista no dejó de señalar las variadas reacciones del público ante el discurrir original de la pieza. El desconcierto parece haber sido el sentimiento dominante aunque todos sabían que se trataba de una revolución. La disposición

inusual del escenario, el desarrollo enigmático de la fábula en su apariencia de pretexto para una reflexión parateatral, la mezcla de ficción confesada e ilusión de realidad⁹, confundieron a unos espectadores no siempre fascinados. En Madrid, la reacción del público presente en la Princesa fue igualmente de desconcierto, aunque concedió un éxito más franco, lo que pudo deberse al peso de unos intelectuales a priori bien dispuestos entre un público relativamente poco numeroso¹⁰ y, por otra parte, a la labor de unos actores cuya interpretación pudo bastar por sí sola para arrancar el aplauso.

Los elogios a la compañía fueron unánimes, e incluso Rafael Marquina les dedicó un examen monográfico de extensión infrecuente¹¹. Ahí destacó la irreprochabilidad de su trabajo como conjunto, en el cual cada actor encarnó su papel con una comprensión perfecta de las notas individuales de cada carácter en un concierto que presentaba exigencias inéditas como "la necesidad de dar a los seis personajes, en el conjunto de las figuras, un aire irreal, pero enraizado en la realidad, y la obligación de que estos personajes, en el transcurso de la obra, vayan cuajando y vertebrando, organizándolas y centrándolas, todas sus cualidades específicas; es decir, la obligación de mostrar cómo los seis personajes se van haciendo a medida que su drama entra en ordenación y coherencia". La compañía cumplió airosamente

estos requerimientos, en especial Vera Vergani, quien "realizó una creación" reveladora de una compenetración profunda con lo que Pirandello había querido expresar, aunque la presunta cerebralidad del autor siciliano no fuese muy del gusto de la actriz¹²:

- Yo prefiero en el escenario corazón y pasión. Vida. Pirandello, en el teatro mundial, es algo aparte, curioso, instructivo, género que hay que mostrar por ser extraordinario, por su alto valor de excepción. Pero yo no creo que pueda ni que deba tener imitadores. Pirandello es un original, interesante, cerebral. Pirandello, en todo caso, y como sistema, sería intolerable.

La valoración ambivalente de la propuesta escénica pirandelliana, genial pero considerada también un experimento aislado, o más bien que se debía aislar, fue una opinión bastante extendida en la época, y se encuentra ya en las recensiones del estreno de Sei personaggi in cerca d'autore¹³ como una matización un tanto maligna de la acogida entusiasta¹⁴ y en alguna ocasión acrítica¹⁵ que la obra suscitó. En efecto, varios de los comentaristas coincidieron en señalar que la originalidad de la commedia da fare se situaba en un ámbito estético original cuya relación con el género teatral en sí mismo sería problemática por cuanto sería más una disección que una propuesta constructiva que otros dramaturgos pudiesen seguir.

Rafael Marquina (Heraldo de Madrid) negó que se tratara de una realización artística, sino "sencillamente de una

explicación, de una crítica, de una exposición de motivos literarios y filosóficos" dirigida a "la revisión y exposición de los procedimientos escénicos y -entiéndase bien- la impotencia para derrocarlos", que conseguía pasar por teatro y no por mero ensayo teórico escenificado gracias a la habilidad de Pirandello. El dominio técnico del dramaturgo le había permitido atraer con lo que era una serie de abstracciones intelectuales de esencia antiteatral [sic], "en un género relacionado con el teatro, pero fuera de él", pues la acción dramática -la fábula de sus sufrimientos que los Personajes¹⁶ quieren ver convertida en producto teatral acabado- era sólo un medio para la exposición de una polémica previa al hecho dramático (también El Debate): "la tragedia, o, mejor, la tragicomedia de la creación artística" (El Sol) del autor en pugna con los obstáculos que le salen al paso y dificultan su labor.

Los espectadores asistían en Sei personaggi in cerca d'autore a la dramatización de ese proceso creativo en bruto, con todos sus elementos "en aparente libertad" en forma de un mecanismo ingenioso cuya carácter de artificio, de "elucubración cerebral", había conseguido vestir de apariencias de naturalidad con la plasticidad amena de su encarnación anecdótica a través de los Personajes, cuyos caracteres simbolizarían diversos estadios en la construcción de una ficción escénica. El 'Padre' parecía representar "la

protesta contra una interpretación parcial" en nombre de su unicidad integradora de todos sus rasgos en un conjunto no disociable; la 'Figliastra' "-sin razonamientos, sin elucubraciones- era el personaje en plena libertad de expresión, absorbente y central, eje y esencia", impulso de vida; el 'Figlio' deseaba situarse fuera del drama, lo que le era imposible en tanto su carácter de personaje le obligaba a seguir en el conflicto la trayectoria que se le había fijado; la 'Madre' era "la repercusión en la realidad de la realidad - más fuerte- de lo evocado", y el 'Giovinetto' y la 'Bambina' "son, en la zona pirandelliana, la demostración de la realidad que tiene la personalidad irreal de los personajes", introduciendo una ambigüedad en el desenlace (¿escapan por sí mismos, libérrimamente, al designio del autor, obedeciendo a su temperamento, o, por el contrario, son juguetes suyos y traicionan su propia personalidad") que, al conferir fuerza melodramática a las escenas de acuerdo con la pericia teatral del autor, tendía a confundir el planteamiento temático, aunque también podía pensarse que dicha confusión incrementaba el interés al dejar abiertos los interrogantes que dotaban de espesor humano y trágico al mero despliegue de ingenio (Heraldo de Madrid)._____

La exhibición del proceso técnico no debía considerarse como gratuita, sino como partiendo de una profunda inquietud espiritual respecto de la realidad de nuestras concepciones y

sentimientos en relación con la conciencia que se tiene de ellos. Mientras que el personaje aparecía dibujado para la eternidad en términos de unidad no problemática, con una conciencia en la que no había "más rumor que el de sí misma", la personalidad humana parecía sujeta a cambios constantes, a transacciones dolorosas por la influencia de las circunstancias que tendían a disolver la conciencia de uno mismo o, más bien, a enajenarla, a definirla como "el rumor que los demás hacen de nosotros mismos", según Marquina afirmó citando palabras de la presentación de la obra por Dario Niccodemi inmediatamente antes de su puesta en escena en la Princesa¹⁷. Así, la dramatización del proceso de creación de los personajes iba más allá de la ilustración metateatral, se adentraba con pasión insospechada en el núcleo de lo humano tal como podía caracterizarse por el contraste con la entidad personaje, siendo aquella esencia de humanidad el verdadero objetivo de su teatro:

No es que huya Pirandello de lo humano, sino simplemente da un salto para llegar a lo más puro de lo humano. En la pertinaz aventura le han estorbado muchas cosas. Se ha detenido un momento y las ha narrado plásticamente. (Heraldo de Madrid).

Pirandello había logrado fundir los términos a menudo antitéticos de genio (profundidad-sentido de lo humano) y de ingenio (superficie-juego de formas) para dar lugar a la nueva categoría de genio ingenioso, cuya excepcionalidad había

encontrado una expresión no menos excepcional en Sei personaggi in cerca d'autore, contra cuya imitación puso en guardia un Rafael Marquina temeroso de que el esnobismo renovador adoptase lo más fácil del pirandellismo, la cáscara de procedimientos escénicos, sin entender que dicha envoltura era inseparable de su contenido trascendente.

La idea de la inimitabilidad de la commedia da fare por el carácter único de su fórmula dramática, "excepción entre excepciones" (El Sol), fue un motivo recurrente en otras reseñas¹⁸, que coincidieron con la escrita por Rafael Marquina en muchos puntos, aun cuando añadieran nuevas observaciones a las aportadas por aquél. Enrique de Mesa (La Correspondencia de España) aludió también a la excepcionalidad de la obra en tanto parecía una "crítica ingeniosa" del teatro, como disección de un artificio escénico desmontado pieza por pieza con doble intención satírica y filosófica. Por un lado, revelaba la pobreza mental y cordial del teatro realista "de que el autor italiano pretende evadirse en alas del pensamiento y de la fantasía" y cuyos conflictos sombríos y recargados de tono hacia el melodrama, algunos creían ya en la época que Pirandello había parodiado al utilizar uno de ellos como materia de indagación de la insuficiencia del medio teatral para dar corporeidad al anhelo de vida que el autor había imbuido a sus personajes (también Informaciones).

Coincidiendo con Melchor Fernández Almagro (La Epoca), Mesa vio en el conflicto entre la Vida y la Forma propuesto por Adriano Tilgher¹⁹ la clave temática del drama fundamental que se desarrollaba en escena, del que el propio de los Personajes no sería más que un pretexto (también El Debate). Estos habían opuesto su impetuosa vitalidad, las pasiones que los embargaban, al intento del Director de conocer los hechos para dar lugar a un argumento y a unos papeles que los actores pudiesen encarnar. Los Personajes se habían rebelado ante tal paralización simplificadora de la realidad por fijarla en una apariencia inmutable y desvirtuadora:

Los personajes no creen que la realidad que les ofrecen los cómicos puede ser la proyección humana de su espíritu. Hay oposición entre lo que los personajes son para sí mismos y lo que representan para los demás. La copia exterior y mecánica de la naturaleza humana es una pobre realidad, y su repetición llega al extremo de lo falso. (La Correspondencia de España).

La commedia da fare de Pirandello se articulaba "como un argumento de estética dramática" en torno al combate de los Personajes por hallar una forma que pudiese recoger toda su vida (La Correspondencia de España), labor imposible por el hecho de que no podían ni siquiera ponerse de acuerdo para generar una versión única puesto que se debatían en un mundo hermético, "como proyección que es del propio pensamiento". De ahí la ausencia de esperanza moral en una solución del

conflicto, no resuelto por consecuencia, a partir de un "subjetivismo de raíz platónica" (La Epoca). Dicha base conceptual sobrepasaba el ámbito restringido del fenómeno teatral considerado para convertirse en un "símbolo" (La Epoca) del desajuste entre lo que uno cree que es y la imagen que ofrece a los demás. Esta temática Pirandello la había tratado desde una perspectiva humorística tanto o más que desde la filosófica cuya enfatización por la crítica podía asustar al público medio (El Sol).

La presentación por el autor de sus Personajes como seres dotados de una suerte de libre albedrío, como personas reales, los asemejaba en apariencia al 'Augusto Pérez' de Niebla, de Miguel de Unamuno, precedente famoso que no dejó de ser citado (La Epoca y El Sol) a pesar de las diferencias de propósito de ambas incursiones de la ficción en lo real²⁰. Mientras que el escritor vasco había explorado la analogía entre creador/personaje y hombre/Díos, Pirandello había borrado las fronteras entre un espacio y otro de manera que lo que se predicaba de los Personajes se puede extender a todos los hombres y mujeres, que podían emocionarse al verles "como seres tristes en quien se reconcentra, en un momento dado, todo el dolor de la especie" (El Sol). Se puede señalar asimismo la diferencia representada por el ente ficticio, en un equilibrio propiciado por el carácter intermedio de las seis figuras, entre su determinación artística y su protesta

en nombre de su variabilidad de humanidad real. Desde ese punto de vista, Sei personaggi in cerca d'autore era de una complejidad que escapó a los que vieron en ella sobre todo la afirmación de la superioridad del mundo de la ficción y de los personajes sobre el autor y las personas de carne y hueso (Diario Universal), porque "la realidad es incopiable, y la mentira, ingeniosamente encubierta, tiene más apariencia de verdad" (ABC).

Esta interpretación un tanto simplista procedió seguramente del mayor relieve que Pirandello había prestado a sus seis criaturas de ficción, cuya "fuerza de verismo" (ABC) fue considerada mayor que la de los desvaídos miembros de la compañía a la que se dirigían, especialmente en las ocasiones en que el dramaturgo había roto en beneficio de los Personajes fantásticos el equívoco entre ellos y las figuras de apariencia real. Tal equívoco se había solido mantener magistralmente gracias a que unos y otros tenían la misma consistencia, se aparecían con realidad semejante en cuerpo y sentimientos (ABC, El Debate y El Sol), con lo que el aire de verdad conseguido tendía a enriquecer con la ambigüedad o "incertidumbre" (El Imparcial) resultante un conjunto claramente imaginario (El Sol), o más bien especulativo, por su carga de ideas. El empleo de motivos reconocibles como reales, al menos en su valor de convenciones aceptadas de verosimilitud teatral, se convirtió así en un procedimiento

eficaz para hacer pasar la reflexión a través del vehículo de una forma tan renovadora como el contenido, conservando a la vez los atractivos tradicionales del espectáculo dramático (La Libertad y El Liberal) y ganando así la atención, si no la adhesión, para un mensaje, además de difícil, desagradable por el amargo pesimismo de una conclusión escéptica (El Sol).

La mayoría de las reseñas, salvo la de El Liberal, insistieron en la calificación de cerebral, "antirromántico" a la manera de Shaw y de los groteschi (El Sol), de una obra engendrada "como concepción filosófica más que como pintura de paisaje" (Diario Universal), que vimos, entre otros, en Rafael Marquina, añadiendo también que ello era compatible con una plasticidad sobresaliente. Esta pareció basarse sobre todo en la inyección de un patetismo "sabiamente calculado y medido por la razón de su creador" (La Epoca), que animaba dinámicamente a los seis Personajes con destellos de apasionamiento (recuérdese la tensión entre el 'Padre' y la 'Figliastra') o sentimentales (por ejemplo, el dolor de la 'Madre' o el amor de la 'Figliastra' por la 'Bambina', destacados por El Debate), con una agitación tal que recordaron a alguien el Grand Guignol (Informaciones), pero manteniendo siempre una armonía expresiva.

Pirandello había matizado la vehemencia de los Personajes retorcidos por el sufrimiento hasta la locura, "razonadora" en el caso del 'Padre' y "frenética" en el de la 'Figliastra' (La

Epoca) con virajes de humorismo que no hacían sino realzar por el contraste de su aparente racionalismo la impresión de viva angustia (La Correspondencia de España, El Debate e Informaciones). Además, la densidad conceptual no se había traducido en una andadura pesada de discurso en tanto la doctrina sobre la creación se iba construyendo no en forma de monólogo, sino a través de un diálogo en que las ideas chocaban con la vivacidad consecuente de su implicación con la entraña pasional de los fantásticos interlocutores (El Liberal). Evitaron así sonar a falso como en las piezas en que la tesis era simplemente un añadido:

Sus personajes son todos razonadores y discursivos. Pero sus razones son a veces profundas y siempre ingeniosas. No nos aburren con su razón expresiva, como otros personajes del teatro contemporáneo con su vacuidad rellena de palabras. Todos se explican. La intención íntima de Pirandello es manifiesta; pero no aparece en su traza el maniquí razonador de la comedia burguesa, que, a modo de abanderado de la tesis, la tremola, coronando con ella el ápice del edificio dramático. (La Correspondencia de España).

El alejamiento de los modelos del teatro culto entonces más común es patente, por más que Pirandello se hubiera servido aquí y allá de motivos escénicos que pudieron recordarlo, sobre todo en lo referido a la fábula "vulgar, la comedia de siempre" (ABC) vivida por los seis Personajes. Este tributo a la escena comercial burguesa no tenía por qué ser un indicio de sometimiento disimulado a las viejas convenciones, como creyó un Jorge de la Cueva que le regateó novedad de

factura (El Debate). El dramaturgo se había servido de ellas como un mero recurso funcional de teatralidad justificado por el carácter artificial mismo de un espectáculo que se ha presentado como incapaz de reproducir exactamente la vida (Informaciones). Además, las innovaciones técnicas de Sei personaggi in cerca d'autore no dejaban de ser numerosas, acrisolando su aire de vanguardia.

Fue destacada la estructura cinematográfica mediante la superposición de escenas y los saltos desde la commedia da fare al drama íntimo de los Personajes (El Sol), con lo que se rompía la costumbre de desarrollo lineal y creciente. En vez del desenvolvimiento de un conflicto, se contemplaba su movimiento circular, con unos Personajes que volvían a vivir sus peripecias con la intensidad primitiva según las contaban (Diario Universal), en una sucesión de expresiones contradictorias alrededor del centro casi mudo de la 'Madre' (La Epoca).

El procedimiento técnico que parece llamó más la atención en el estreno fue el desprecio de los signos exteriores de la teatralidad. Aunque en las representaciones de la compañía dirigida por Dario Niccodemi no se respetó la indicación de Pirandello de que el telón no debía alzarse para señalar el comienzo de la obra ni tampoco la de que dos personajes debían quedar del lado de la sala cuando el telón caía accidentalmente²¹, no existió división como tal en escenas y

actos ni tampoco decorados que transfiriesen al ámbito de la ficción. Hubo sólo "muros blanqueados, bastidores abatidos al azar, sillas sin orden, alguna batería encendida...", según testimonio de Fernández Almagro (La Epoca), uno de los pocos críticos en preguntarse por el significado de tal ascetismo.

Si la desaparición de los actos evidenciaba "la unidad del proceso dramático, irreducible en su sentido y desarrollo", la desnudez perseguía la comunicación de una emoción para la que cualquier apoyo sensorial sería tanto más contraproducente por cuanto dicha emoción procedía de la percepción de un misterio: "personajes sin nombre, conflictos sin palabras, acción nula, pasiones oscuras, referencias inciertas a algo que no puede escenificarse", es decir, el "estremecimiento del más allá" (La Libertad) del abismo ontológico desvelado. La impresión de sobriedad se impuso por sí sola. Pirandello "lleva a las tablas un pensamiento abstracto, servido por una representación sensible de extrema economía" (La Epoca). Este era uno de sus grandes aciertos; pero, ¿ponía las bases de un nuevo teatro? ¿no suponía esa austeridad la muerte del espectáculo dramático al acercarlo a un cero que, sin el genio pirandelliano, podía convertirse en un manierismo infecundo? Fernández Almagro suscribió la idea de excepcionalidad que parece el motivo dominante en esta su primera recepción en Madrid:

En esta fuerza de sugestión, en el volumen de ideas que la obra desplaza, está uno de sus más poderosos atractivos. No es precisamente de los puntos de vista menos considerables el que determinan Sei personaggi en cuanto a la viabilidad escénica del teatro mismo. Al poner sobre el tinglado histórico de la farsa un conflicto íntimo, desprovisto de formas sensibles, ¿qué se persigue? ¿Una nueva forma de literatura dramática? Mediante el talento poderoso -milagroso, pudiéramos decir- de Pirandello tal fórmula parece fecunda. Nuestra emoción, honda e imborrable, lo confirma. Pero ¿y sin Pirandello? ¿y sin su arte áspero y sutil...? Tal es la fuerza y la flaqueza -nos parece- del genio pirandelliano: construir un teatro, cuyo secreto es intrasmisible. (La Epoca). _____

Por el contrario, Fernando Vela²² situó la obra pirandelliana en el corazón de la Modernidad a la vez como síntoma y fruto de una tendencia fundamental en ella, la de la hacer arte sin ocultar los medios de representación, antes bien señalándolos deliberadamente, presentando "las convenciones y postizos teatrales sin disimulo" (p. 119) cuyo carácter de falsedad desaparecía al reconocerlos por falsos, al igual que en las artes visuales se exhiben sus componentes (el color, la línea...) por ellos mismos. En Sei personaggi in cerca d'autore, Pirandello había impedido que el espectador se sumergiese en la ilusión del escenario mediante la supresión de sus límites, de modo que la atención no se fijaba tanto en el mundo ficticio como en la imagen del marco generada por reflexión, haciéndonos sentir corpóreamente el espejo del teatro. El drama en sí no tenía importancia, en su opinión; no había por qué intentar adentrarse en el espejo para apresar unos caracteres, unas ideas, ni siquiera una fábula, puesto

que los Personajes "ni siquiera realizan escenas, sino símiles, reflejos de escenas" (p. 118). En efecto, "la escena se nos da en reflejo, toma un aspecto fantasmagórico, espectral, inconsistente, nunca conocido en el teatro, y sólo nos conmueve de ella el puro y simple efecto teatral" (p. 118), desde el punto de partida de la realidad hacia la "irrealidad más fantástica" (p. 119). Se trataba, pues, de un giro copernicano en cuanto a la percepción del fenómeno artístico cuya trascendencia superaba con mucho el valor del ejemplo concreto:

Cuando Pirandello desprende de un drama los personajes y los fuerza a vivir teatralmente fuera de él, crea un nuevo modo de teatro y a la vez espectador, crítico y estético, saliéndose también, reculando hasta percibir el marco y el ámbito, tórnase más conscientes de su actitud ante el arte y del problema del arte, como ahora me doy exacta cuenta de mi postura, justamente porque cambio de ella. (p. 116).

El revuelo extraordinario que provocó la revelación de Sei personaggi in cerca d'autore se prolongó más allá de su estreno y de las reseñas que la comentaron, algunas de las cuales tienen una calidad evidente²³. En los días y meses que siguieron a la primera representación, vio la luz un buen número de ensayos escritos por intelectuales de nota que prolongaron la discusión sobre lo que podía significar la obra, sobre su valor y sus consecuencias. Eugenio D'Ors abrió el fuego dedicando una de sus glosas a la pieza recién estrenada²⁴, en la que rebajó su trascendencia a la de un

juego arbitrario, una vez más antiteatral, conclusión a la que llegó tras escamotearle hábilmente su originalidad y las implicaciones profundas de su planteamiento.

Para el ensayista catalán, Pirandello se había limitado a llevar a las tablas la reclamación de autonomía que los personajes iban exigiendo según el creador los perfilaba con unos caracteres propios que condicionaban su imaginaria actuación futura hasta lograr una entidad coherente, independiente del autor, como Don Quijote lo era de Cervantes, pero sólo una vez que el proceso había encontrado su culminación inamovible, pues antes de ese momento la premisa del personaje autónomo era falsa, como podría demostrar el fracaso de los ensayos ajenos de rematar obras inconclusas, aun siendo los mismos los personajes (D'Ors alude al Quijote de Avellaneda). Sin embargo, esta falsedad no era un defecto grave por cuanto el dramaturgo no quería probar una tesis sino utilizar el supuesto de la entidad autónoma de las criaturas de la fantasía para hacer teatro. Como Calderón, Pirandello había demostrado su capacidad de dar a las abstracciones un cuerpo inmediato y dinámico, y de ahí el éxito de un Sei personaggi in cerca d'autore, que pareció a D'Ors "un La vida es sueño para novecentistas" (p. 16²⁵).

Al contrario que otras piezas de vanguardia que parecían adaptarse mejor al libro que a la escena, la commedia da fare pirandelliana poseía un "dramatismo esencial" por su

concreción plástica y por su "autónoma actividad patética" que, con todos sus recursos vulgares, poseía una materialidad digna del teatro clásico: "Pirandello es un naturalista". Ahora bien, debajo de esta teatralidad superficial D'Ors se preguntó si había una realidad dramática profunda que pudiera servir de modelo para un nuevo teatro que fuese algo más que un ejercicio formalista huero y, a la postre, indicio de impotencia creativa, de muerte del teatro, ahora sustituido por una apariencia falsa:

¿El drama simple y desnudo, el drama tranquilo y de invención jugosamente vital, como el de los grandes creadores del teatro, le será ya imposible a la fatigada mente del escritor moderno, como, durante años, le ha sido radicalmente imposible al pintor componer un cuadro análogo a los que se veneran en los Museos? ¿Tanto retorcer, en la originalidad dramática, no ha de darnos tal vez, más que una impresión de vigor, una sospecha de impotencia y de límite...? No sé. pero el caso es que el sábado, al salir de aplaudir a Vera Vergani y sus compañeros no podíamos evitar que entre el tropel de las reflexiones que iban dentro de nosotros madurando, apareciera, insistentemente, esta malicia: "¡Las cosas que se les ocurren a los escritores modernos para no tener que escribir un drama!".

Contra todos estos conceptos que rebajaban a Pirandello aun si todos confesaban reconocer sus méritos renovadores, se alzó la voz de uno de sus grandes defensores en Madrid, Luis Araquistáin, en una serie de artículos en que el valor del autor siciliano quedó asentado con el vigor de un análisis riguroso de su obra, aun sin ahorrarse la mención de los defectos que en ella percibió su exégeta. En el primero de

esos artículos²⁶, Araquistáin atacó la falta de profesionalidad de una crítica de prensa que parecía haber reaccionado a la sorpresa de un "hecho artístico inesperado, sin enlace visible con lo cotidiano y construido sobre un concepto estético algo profundo" con el escudo de unos tópicos banalizadores, empezando por la reserva de su cerebralismo. Según el intelectual socialista, todo arte de calidad -el de Shakespeare, el de Calderón- obedecía a un concepto mental previo que seleccionaba e interpretaba la realidad, descubriendo los arquetipos de ésta y sin limitarse a copiarla en su vulgaridad costumbrista y anecdótica. Pirandello había seguido los pasos de los grandes creadores al ahondar en la realidad y señalar facetas nuevas susceptibles de modificar la percepción, con el efecto de acabar con el lastre de unos convencionalismos cuya falta de razón quedaba a la vista:

Cuando se dice que Pirandello es cerebral, tal vez se quiere decir que sus personajes obedecen a su idea, no a las ideas convencionales del auditorio sobre el amor, el matrimonio y otros sentimientos, instituciones y costumbres. Naturalmente. No pretende él que L'uomo, la bestia e la virtù, La signora Morli, una e due, Il giuoco delle parti y casi todas sus comedias y tragicomedias ocurran en la realidad. [...] Las fábulas de Pirandello son excepcionales, aunque no inverosímiles, y de ellas se sirve para invertir el orden de las convenciones y reducirlo al absurdo.

Este procedimiento no imitativo, sino analítico ("partir de una premisa arbitraria, ya situándola fuera del espacio y el tiempo conocidos, ya enlazándola con la realidad

circundante, y devolverla con todo rigor lógico"), era el propio del género de la sátira, y Pirandello lo tenía en común con otros escritores clásicos, como el Niccolò Machiavelli de la Mandragola, y modernos, entre los que el crítico mencionó, entre otros, a August Strindberg, Frank Wedekind, George Bernard Shaw, John M. Synge y Fernand Crommelynck, con lo cual quedaba desmentido que el siciliano fuera un "caso aislado". En cuanto a la imputación de que el teatro de Pirandello se salía del género dramático, Araquistáin denunció su escasa consistencia:

Precisamente el mayor defecto de Pirandello como dramaturgo es su exceso de teatralidad. Todo en él es fábula, enredo, paradoja, situaciones sorprendentes y fascinantes; todo, en una palabra, está dirigido al fin de despertar y mantener el interés del público, aunque algunas escenas pequen de prolijas y reiterantes. Su efectismo es prodigioso, sencillamente genial. ¿Cómo pueden decir que eso no es teatro, justamente los mismos para quienes el teatro se reduce a un juego de efectos y a una ausencia casi total de caracteres? En Pirandello, como en la mayoría de los autores cómicos, sobre el carácter predomina la idea satírica y la obstrucción caricaturesca. Pero ese teatro es siempre el más teatral, el más entretenido.

A lo que añadió que podía deberse a "esa preponderancia del interés de las situaciones sobre la profundidad de los caracteres" lo que producía la impresión de corte abrupto en muchos de los finales de sus comedias, como si el efecto conseguido fuera más importante que un desenlace lógico. Los personajes continuaban su drama tras la caída del telón.

La apología de Pirandello fue secundada por Fernández Almagro²⁷, quien se hizo eco textualmente de los argumentos de Araquistáin, aplicándolos en concreto a la pieza estrenada en Madrid. La teatralidad extrema de la producción pirandelliana había encontrado su culminación en la tendencia a subrayar la esencia convencional del espectáculo. Todas sus comedias y dramas compartían un aire de farsa por el que se prescindía de la máscara de verosimilitud. La misma presencia frecuente de locos en sus repartos se dirigía a desplazar la atención fuera del ámbito de la normalidad, forzando su comprensión con un criterio diferente del aplicado a la realidad literal.

Sei personaggi in cerca d'autore fue vista por Fernández Almagro como un ejemplo especialísimo de esa búsqueda de una teatralidad esencial y autosuficiente. Momentos como el del desfile de los personajes al final de la obra (en su primera versión), "con un poco de fantasmas y otro poco de marionetas", por ejemplo, descubrían lo "elemental" del hecho escénico, "la emoción de lo teatral" puro que surgía de la evidencia sencilla de una forma dominada por la razón. Esta era servida por los personajes todos, los cuales no habían sido contruidos atendiendo a un destino imitador de las personas de carne y hueso, sino que eran representaciones de la mostración con alcance metafísico ("lucha entre la idea y el mundo de las formas sensibles") tanto como emocional del

fenómeno dramático. La anécdota quedaba reducida a un instrumento ancilar e intercambiable, aunque la fábula elegida tampoco fuese arbitraria, puesto que la crudeza del conflicto, que a la manera tradicional habría tenido un cariz naturalista extremo que había seguramente repugnado a los espectadores, favorecía una exposición indirecta a través de referencias y alusiones, en lugar de ocultar debajo de los detalles de la trama el mecanismo teatral. Este se descubría con total limpieza, "sin concesión alguna al sentimiento, sin vestirlo de literatura, ni dar apenas intervención a los servicios escénicos", sólo como un elemento emocional totalizador a la vez inteligible por todos y complejo a fuerza de sintetizar en sí todo un mundo: el del teatro entendido como alegoría de la realidad entera. Ahí estaba para probarlo la danza de la 'Figliastra', que representaba un anhelo "dionisiaco" común a toda la especie o, en suma, la alegorización por los Personajes del desamparo del hombre incapaz de llevar a la plenitud, comunicándolo, el propio ser:

Es posible que el drama que atormenta a los Sei personaggi no sea sino eso: proyección del pensamiento, sombra sin realidad objetiva. Mas, por lo mismo, es cruel su tenaza, sujetando la entraña incommunicable del sujeto. No hay fantasma más temible que el agazapado en nuestro propio corazón. Inútil desalojarlo. Se agarra al alma y vive con ella. Como vive en el alma de los seis personajes, errantes siempre, en busca de un autor que realice su esencia íntima y oscura, de un hombre que haga posible el prodigio de una sincera comunicación espiritual. (p. 3).

Sin la penetración admirable de Fernández Almagro o Araquistáin, otros críticos sumaron sus esfuerzos a la hora de debelar los tópicos achicadores de la imagen del dramaturgo. Entre ellos, Cristóbal de Castro publicó un artículo²⁸ destacable por haber buscado razones en los mecanismos de recepción de Pirandello en el cuadro de la escena española. Tras rodear su nombre con el prestigio de los montajes y los éxitos de sus obras en Nueva York, en Londres, en Berlín, en París, etc. y defender el origen de su humorismo escéptico en un fatalismo íntimo ante el convencimiento de la imposibilidad del conocimiento de nosotros mismos, Castro arremetió contra el provincianismo arcaico de tildarle de cerebral, el mismo sambenito que se había colgado a todos los innovadores teatrales conocidos con anterioridad en Madrid, desde Ibsen y Sudermann hasta Bernard Shaw, a pesar de que el siciliano nada tenía que ver con ellos, a excepción tal vez de un Shaw con el que coincidía en su "agilidad paradójica". Pirandello no tenía nada de las famosas nieblas nórdicas, antes bien ostentaba una agilidad, gracia y una claridad notables. Si Sei personaggi in cerca d'autore podía parecer oscura justificadamente, no cabía decir lo mismo de piezas como La ragione degli altri, retrato fiel del medio periodístico, o Così è (se vi pare), "farsa provinciana [...] que nos mantiene, durante los tres actos, en franca y libre carcajada, con un enredo y unos personajes extraordinariamente cómicos".

Esa protesta por la cerrazón de ciertos críticos hostiles por principio a todo lo nuevo que viniese de fuera -y a veces también de dentro- puede parecer exagerada, ya que se ha visto cómo las reservas hacia la commedia da fare se basaron en ella misma y no impidieron, por otro lado, el reconocimiento de su valor. Sin embargo, sí hubo alguna reacción negativa a partir de unos prejuicios de índole general. Por ejemplo, Alejandro Miquis²⁹ no dudó en apelar al nacionalismo para descalificar el estreno de Sei personaggi in cerca d'autore en su posibilidad de estímulo de renovación. Se preguntó si no sería más conveniente si, puestos a educar a los actores y al público, no sería mejor hacerlo con Jacinto Benavente en lugar de con un Pirandello cuyo teatro "ni puede ser todavía el Teatro actual italiano, y menos podría ser, huelga decirlo, un Teatro actual español", no sólo por la falta de preparación de esos intérpretes y público sino también por su carácter de tentativa de una fórmula nueva. En el caso del italiano, esta pecaba además de un cerebralismo que ni debía ser sorprendente para unos españoles que habían conocido a los dramaturgos teológicos ni era beneficioso para una escena que precisaba también de sentimiento. Mejor quedarse con lo que se tenía ya hasta que llegara el momento en que la nueva fórmula se revelase como precisa y fecunda, concluyó el autor del artículo, el cual nos proporciona una de las pruebas más claras de que los conservadores artísticamente no dejaron de

oponerse a la impresión general, aunque se encontraran en minoría entonces ante las continuas aportaciones exegéticas de los defensores de Pirandello.

Una inserción de Sei personaggi in cerca d'autore en un contexto más amplio, no en relación al panorama escénico sino partiendo de los referentes culturales que contribuyesen a explicarla en sí misma, fue propuesta por Ricardo Baeza en una conferencia dada en la Residencia de Estudiantes el 8 de enero de 1924 y luego publicada en uno de los "folletones" de El Sol³⁰, que supuso una aportación hermenéutica más que se sumó a las ya muchas existentes con el fin de dilucidar una complejidad de pensamiento que, además de atraer la atención de un templo de alta cultura como la Residencia, había sido interpretada en ocasiones imprecisa y parcialmente aun por inteligencias agudas.

El blanco de los dardos de Baeza fue, sin nombrarlo, Eugenio D'Ors por cifrar la particularidad de Sei personaggi in cerca d'autore en el drama de la pugna de los Personajes por encontrar una expresión acabada, tema que apenas se apuntaba en la obra si no era en un sentido psicoanalítico de liberación por el arte de los monstruos interiores. La idea primordial del drama, según el conferenciante, no era tal, sino la de la "realidad fantasmal de los seis personajes", una realidad distinta de la admitida cotidianamente y que, en Sei personaggi in cerca d'autore como en la Petrushka de los

ballets rusos o en El señor de Pigmalión, de Jacinto Grau, se precipitaba en el mundo de los hechos objetivos transtornándolo.

Las larvas producidas por la imaginación del autor habían adquirido un aspecto corporal para hacer sensible el hecho de que su realidad, aunque fantástica tal como se había indicado escenográficamente por medio de una iluminación azulada, ocupaba un lugar propio en las numerosas categorías del ser. Las seis figuras atormentadas habían nacido personajes como podían haberlo hecho mariposas o agua. Esta comparación, procedente de un pasaje de la pieza, había de disipar la duda en algunos espectadores sobre el estatuto de su realidad a la búsqueda, como tipos de Ibsen, de la realización vital que les hubiese de corresponder. Es más, los Personajes de ficción poseían una realidad más sólida que ningún ser humano, sin excluir al autor, por razón de su perennidad frente a la mutabilidad constante de los hombres, quienes, además, difícilmente pueden marcar las barreras de su verdad respecto de la ficción. No se sabe dónde empieza el mundo de las ideas en relación al mundo objetivo ni el de la locura se puede separar del de la razón. El escepticismo y relativismo ahí presentes llevaron a Baeza a buscar un precedente de la actitud de Pirandello en los sofistas clásicos, conforme con el bagaje filosófico del teatro del siciliano [el crítico trajo a colación acertadamente Così è (se vi pare)], aunque

ello no suponía que las suyas fueran enfadosas piezas de tesis gracias a su destreza escénica y a la agilidad del diálogo.

La fuerza de realidad de los Personajes se imponía también por su verosimilitud psicológica, al asemejarse a los hombres por su egoísmo, cuando querían vivir su drama postergando el de los otros, y por su exigencia de fidelidad a lo que ellos vivieron y pensaron al rechazar la percepción deformada por los demás, aquí los actores. Su actitud pudo evocar así el despecho del dramaturgo cuando ve a sus inventos condenados "a ser descuartizados y asados a fuego lento sobre las parrillas de la representación" a manos de los profesionales del teatro.

Una vez puesto de relieve su carácter real, Baeza intentó desentrañar la índole de su conflicto en sus relaciones con la existencia. En contraste con Petrushka, no existía una tensión verdadera entre las criaturas ficticias puesto que sus papeles estaban determinados a priori, mientras que el enfrentamiento entre el creador y sus personajes central en El señor de Pigmalión, de Grau, no se producía en Sei personaggi in cerca d'autore, como tampoco entre ellos y los hombres, en este caso unos actores que se limitaban a encarnar pasivamente el drama ofrecido por los Personajes. Pirandello había explotado un conflicto que superaba en riqueza de planos y en originalidad a aquellos referentes de comparación:

En cambio, nos encontramos aquí con un nuevo elemento, que faltaba por entero en las otras dos obras: el drama humano, absolutamente humano, que concibió el autor de los personajes y que éstos traen a la escena. Dos dramas, pues, superpuestos en una especie de palimpsesto: el drama que ya es en sí la realidad fantástica de los personajes, y, como injertada en él, la ficción humana.

Esta manera de ser presentada la fábula, analizada la acción por sus mismos actores, que de continuo se remontan del efecto a la causa, permite ver e intuir, intuir sobre todo, cosas de que no se tenía ejemplo en la escena. Los personajes se nos muestran sin el menor rebozo, ahincados en descubrirnos sus más recónditos motivos e impulsos; y cada uno nos presenta el drama desde su punto de vista, contemplado desde su personalidad distinta. Por primera vez en el teatro, asistimos a una acción dramática vista desde dentro, desmontado y examinado pieza por pieza el mecanismo psíquico de la acción.

La exposición directa de la interioridad psicológica de los personajes recordó al conferenciante las exploraciones de las fuerzas oscuras del alma por Fiodor Dostoyevsky y otros novelistas rusos, con quienes Pirandello compartió la elección de la familia como terreno de conflicto. El rechazo de la imposición de una racionalidad expresiva a esos impulsos secretos incidía, también como en los precedentes rusos, en la oscuridad del desarrollo. El espectador se adentraba en unos laberintos de conciencia que requerían un esfuerzo no sólo de inteligencia sino también de intuición, para poder "percibir ideas y sensaciones aún embrionarios y por elucidar". Así pues, se trataba de una obra ante la que no cabía tomar una actitud pasiva; exigía, al contrario, un esfuerzo para aprehender sus muchas riquezas emotivas e ideológicas, origen

de una multitud de opiniones divergentes, cuando no opuestas. Aunque Baeza insistió en la certeza de la novedad de la propuesta escénica pirandelliana y en su innegable habilidad teatral, como se deducía de la proeza de haber mantenido el interés sin una acción propiamente dicha en la que se fundían, de todos modos, recursos novelescos y dramáticos, advirtió de la inconveniencia de las interpretaciones no relativistas:

Frente al Sr. Pirandello seamos transigentes y un poco dubitativos. En una palabra, seamos pirandellianos.

La recomendación distó de ser necesaria. El pirandellismo se estaba convirtiendo en una moda con un buen ingrediente de esnobismo. "Lo cierto y positivo es que te consideran en ridículo los que no dan su opinión o preguntan la ajena acerca de Pirandello", escribió por entonces un cronista de la "vida pintoresca"³¹, quien se complació en señalar la indiferencia del pueblo hacia la impresión de revolución teatral que Sei personaggi in cerca d'autore había producido en los círculos literarios, de donde se había empezado a difundir abusivamente, como una especie de contraseña entre los enterados cada vez con menos relación con Pirandello mismo. Araquistáin se confesó desconcertado en otro de los artículos que dedicó al escritor italiano en esta coyuntura³², cuando lo veía aplicado incluso a la baja del franco o a la previsión de una victoria laborista en Gran Bretaña ("parece a muchos una jugada pirandelliana del hado histórico");

Ha bastado ver una sola de sus obras para que la gente haya descubierto que la vida circundante está llena de temas y personajes pirandellianos.

Araquistáin hizo algo más que ironizar sobre esta moda. Aparte de referirse al hecho de que había suscitado sagaces estudios críticos, meditó sobre las causas profundas de su moda. Vio la razón de ésta en el genio de un autor que había aliado su poderosa creatividad con un "enorme poder de reflexión estética" hasta conseguir algo que sólo a los grandes artistas les es dado, esto es, ir más allá de la investigación de una nueva técnica para aportar "un nuevo ángulo visual de la vida", un modo inédito de ver el mundo enriquecedor nuestra percepción.

¿En qué radicaba la perspectiva nueva descubierta por Pirandello? El crítico socialista la cifró en su teoría del humorismo en otro ensayo³³ en que resumió el libro de aquél titulado L'umorismo (1908), tratado de estética del que Araquistáin destacó aquello que podía contribuir a explicar su teatro, que consideró una plasmación escénica variadísima de la actitud humorística. Su clave sería el "sentimiento del contrario", entendido como superación por el análisis de la alternativa entre la visión cómica y la trágica, ahora entrelazadas de manera inextricable. En la contemplación de la totalidad del ser con toda su mutabilidad y contradicciones que el hombre intenta vanamente apresar con construcciones racionales artificiosas de unidad ideal que matan, al

convertirlos en conceptos, la realidad vital, de la propia conciencia en primera instancia, el humorista renunciaba al fantasma ilusorio del arte creador de caracteres coherentes en favor de una descomposición de sus elementos desde una postura antilógica que incluía las posibilidades más diversas, aunque siempre, en el caso de Pirandello, dentro de "una órbita puramente estéticohumorística", a diferencia de la solución religiosa de un Dostoyevsky.

La perspectiva estética, con relativo menosprecio de la indudable dimensión humorística y existencial de Sei personaggi in cerca d'autore, fue la adoptada por José Ortega y Gasset en un texto luego recopilado en La deshumanización del arte (1925)³⁴, en el que consideró la obra pirandelliana como el ejemplo más claro del corrimiento del interés en el arte moderno, desde lo humano hacia la mera disposición de los elementos artísticos, tal como había señalado también Fernando Vela en la Revista de Occidente (v.s.). Según Ortega:

No obstante sus tosquedades y la basteza continua de su materia, ha sido la obra de Pirandello Seis personajes en busca de autor, tal vez la única [pieza] en este último tiempo que provoca la meditación del aficionado a estética del drama. Es ella un claro ejemplo de esa inversión del tema artístico que procuro describir. Nos propone el teatro tradicional que en sus personajes veamos personas y en los aspavientos de aquéllos la expresión de un drama humano. Aquí, por el contrario, se logra interesarnos por unos personajes como tales personajes; es decir, como ideas puras o esquemas. (p. 97).

Así pues, se trataría de un tratamiento deshumanizado de unos conflictos de personajes en el seno de una fábula cualquiera -mero pretexto-, asistiéndose "al drama real de unas ideas como tales, de unos fantasmas subjetivos que gesticulan en la mente de un autor". Con ello, el autor de El tema de nuestro tiempo se aproximó a la postura reductora de D'Ors, quien también había insistido en la índole subjetiva, en la mente de Pirandello, de la acción, y so color de elogio, limitó la obra a su cáscara formalista ("la ficción teatral misma, como tal ficción", p. 98), sin indagar sobre la razón y función de ésta en un todo dramático tan compacto como el de Sei personaggi in cerca d'autore. Tal vez por dicho reduccionismo, la interpretación orteguiana no parece haber ejercido demasiada influencia sobre la recepción madrileña de Pirandello en el período.

El conjunto de las manifestaciones críticas que se han ido repasando proporcionó a los lectores interesados un caudal de información considerable sobre la figura del dramaturgo siciliano, lo que, sumado a los demás ensayos de que hemos ido hablando, facilitaron un conocimiento de aquél sin duda superior a la de otros dramaturgos renovadores. De hecho, pocas veces se saludó una obra foránea en Madrid con tal cobertura crítica³⁵. Esta recepción excepcional no ha de ocultar la realidad de que se trataba aún de un fenómeno de élite, en tanto el público madrileño en general no había

podido juzgar Sei personaggi in cerca d'autore en español. Dicha carencia no fue subsanada hasta unos años después, a pesar de que la traducción castellana de la pieza por Salvador Vilaregut había sido estrenada en Barcelona días antes del estreno en italiano por la compañía de Niccodemi. Era natural preguntarse por qué la "Cía. Díaz-Artigas" no había aprovechado la intensa promoción pirandelliana para representarla también en Madrid, sobre todo cuando la misma compañía pasó a actuar en el teatro Español. La primera actriz, Josefina Díaz de Artigas, dio una especie de respuesta oficial en una carta publicada en el Heraldo de Madrid³⁶, donde atribuyó su timidez al temor de paragonarse con el conjunto italiano:

La verdad: después de la perfecta y maravillosa interpretación de la compañía Vera Vergani temimos que la modestia de nuestro esfuerzo pareciese una petulancia, un alarde temerario, una vanidosa exageración. Además, ¿no podía ello redundar en perjuicio de la misma obra?

Desmintió también que fuera la infidelidad de la versión representada en la Ciudad Condal el motivo de su abstención, pues "tanto el traductor como nosotros -afirmó- nos hemos atendido escrupulosamente a las acotaciones de Pirandello". No obstante, si tal humildad artística se hace difícil de creer, la inexactitud de la afirmación de literalidad anima a pensar, al contrario, que sí pudo pesar el deseo de evitar enojosas comparaciones con el original recién escuchado. En efecto,

cuando en el estreno al fin de Seis personajes en busca de autor por la "Cía. Mimi Aguglia" en la Latina, el 12 de abril de 1926, se utilizó la traducción de Vilaregut y no la muy correcta de Azzati publicada poco antes³⁷, aquélla fue muy criticada³⁸ por causa de su debilitamiento del diálogo original hasta el punto de hacer a los personajes "menos sutiles, menos personas" (El Debate).

El temor a interpretar mal la obra de Pirandello no detuvo esta vez a la compañía liderada por la Aguglia. Varios de los críticos lamentaron una interpretación desvirtuadora. Rafael Marquina (Heraldo de Madrid), sobre todo, comentó ampliamente la pérdida del valor esotérico del drama debido a una actuación en busca de un efectismo mecánico contrario al espíritu del texto. Además de desempeñar injustificadamente Elvira Morla el papel del 'Figlio', la Aguglia y los otros actores tendieron a interpretar a los seis Personajes como si fueran muñecos, sin dar a entender en ningún momento su esencia a la vez real y más allá de lo real. La obra quedó así reducida a "un tratado sumario y reiterativo de didáctica teatral y a un esbozo truquista de melodrama" (Heraldo de Madrid), por lo que no es extraño que los espectadores reaccionasen con frialdad, aunque no de manera hostil, probablemente por el aura de prestigio que rodeaba al autor.

Además, el público común parecía poco preparado para apreciar un teatro tan complejo. Según Jorge de la Cueva (El

Debate), "el espectador, simplemente espectador, cuando pasa el interés que le despierta el espectáculo de entre los bastidores, siempre nuevo y siempre atrayente, busca el del drama; pero el drama aparece lento, cortado por disquisiciones llenas de enjundia técnica; pero indiferente para él". De ahí a afirmar que la pieza sólo era de interés para los profesionales de la escena sólo había un paso, que llegó a ser dado (¿bajo la influencia de la interpretación de la Aguglia y compañía?) por el mismo crítico cuando afirmó que Pirandello había criticado los "falsos convencionalismos teatrales que separan la verdad real de la verdad escénica" por medio de un "ejemplo demostrativo del que se echa mano para subrayar y fijar una explicación", a pesar de lo cual había utilizado efectismo y trucos que podían dar argumentos a los que pensaban que Seis personajes en busca de autor era sólo "un drama sentimental, expuesto de modo extravagante". Más extremo fue el que la calificó de "cursillo didáctico para comediógrafos y comediantes" y citó las palabras de un espectador en el sentido de que "todo esto viene a decir cómo deben hacerse las comedias; pero no es una comedia" (La Nación).

Esta simplificación brutal fue minoritaria, pero es curioso observar cómo otros críticos pusieron de relieve la vieja idea de que se trataba de una dramatización de un proceso creativo en su dimensión psicológica. Incluso

Fernández Almagro definió la obra como "el drama de la expresión estética, pugnando inútilmente por encontrar un molde que recoja fielmente la emoción primigenia" (La Epoca), mientras que José de la Cueva (Informaciones) explicó en términos semejantes la forma extraña de la commedia da fare. Los Personajes conocían las escenas culminantes, el papel que a cada uno le toca..., pero avanzaban a saltos, contradiciéndose y extraviándose, según trabajaba la imaginación del autor antes de dar al drama la unidad de composición que en este caso no había interesado a Pirandello.

Unicamente Floridor (ABC) intentó profundizar en el sentido de la búsqueda de realización que constituye el núcleo de los Personajes cuando aludió a la conclusión de pesimismo desesperado como moral de la obra en tanto parecía querer decir que todo esfuerzo, todo sueño y creación, eran estériles, como lo simbolizaría la frustración de los Personajes ante la mala copia que les arrebatava su sustancia, hasta que el suicidio del 'Figlio' rompía el equilibrio inestable entre la ficción y la realidad mediante la irrupción brusca de ésta restituyéndolos "al mundo sin luz de los seres no nacidos e incapaces de nacer". Así se resolvía el desquiciamiento sugestivo y original introducido por la voluntad del dramaturgo de hacer de sus criaturas seres "normales" en vez de los concebidos completos con todos sus atributos en el seno de una tradicional construcción artística

acabada, si bien el comentarista observó inteligentemente algo aparentemente perogrullesco, pero sobre el que tal vez se habría debido insistir para matizar las alusiones frecuentes al carácter truncado de los Personajes y consecuentemente del drama. Seis personajes en busca de autor había alcanzado la misma fijación que cualquier obra dramática cerrada, aunque no lo aparentase:

El divorcio entre la verdad de la vida y la verdad del teatro pugnan en abierto contraste antes de deformarse en una artística elaboración, y a la consideración del espectador se ofrece como en la superficie bruñida de un falso espejismo.

Es evidente que el estreno castellano de Seis personajes en busca de autor en 1926 tuvo una recepción difícilmente comparable con la de su revelación en 1923, pero los años transcurridos entre ambas fechas no estuvieron vacíos en cuanto a la presencia de Pirandello, antes bien se produjeron otros estrenos y vieron la luz más comentarios críticos que continuaron popularizando su figura, aunque arrebatándole parte del aura que la había rodeado tras su representación por el conjunto de Dario Niccodemi. Ya su primer estreno en Madrid ante el gran público fue más frío. A pesar de la moda pirandelliana, La razón de los demás (La ragione degli altri, 1915), que la "Cía. de comedias María Palou" puso en la escena del Cómico el 21 de marzo de 1924 y luego repuso en la Latina (17-VII-1924), no fue objeto de una campaña de promoción digna

de recuerdo, aparte de una serie de textos en Informaciones. Felipe Sassone, publicó ahí³⁹ una apología de la obra y del conjunto que la iba a representar bajo su dirección en forma de carta al traductor, Francisco Gómez Hidalgo, misiva en la que se transparenta el temor a la reacción de la crítica ante la interpretación de sus actores y a la del público, porque había que sumar a un final "superhumano -NO LO QUE ES, SINO LO QUE DEBIERA SER-, de una penetrante crueldad emotiva", una densidad de ideas que se comunicaban por medio de unos diálogos extensos hechos más para reflexionar que para divertirse. Estos rasgos no eran "lo que más conviene a un buen éxito de taquilla", pese a lo cual había aceptado el riesgo de estrenarla para ensanchar los horizontes de la escena, "porque -confiesa- no soy un mercader".

La labor de preparación de Sassone fue continuada por el traductor de la obra en una entrevista⁴⁰ en la que, además de asegurar su respeto absoluto al original⁴¹, dio como razón de haber elegido La ragione degli altri en lugar de otras piezas de Pirandello más famosas por su fondo sentimental que habría de facilitar su aceptación por el público de España, sin enajenarse tampoco a la crítica:

Es obra que satisfará a la crítica por su pensamiento y por su construcción escénica, al mismo tiempo que al público por su fuerza emotiva, dramática sin gritos y sin sangre, de corazón adentro...

La previsión resultó acertada en cuanto al público, pues, aun sin mantenerse mucho tiempo en cartel, los espectadores la aplaudieron calurosamente el día del estreno, al no defraudar la expectación algo recelosa creada. Sin embargo, no fue tan clarividente en cuanto a la reacción de los comentaristas de prensa⁴², algunos de los cuales no ocultaron su decepción. Se dijo que la comedia tenía poco de lo que había hecho del autor de Sei personaggi in cerca d'autore un maestro del teatro renovador. Al contrario, La razón de los demás era "una pieza de construcción y de ideación corrientes y molientes" (El Liberal) que parecía formar parte del teatro más viejo por su asunto de ética sentimental⁴³ abordada en un tono igualmente sentimental y retórico tomado completamente en serio a la manera de un melodrama, sin humorismo que diese vida a la paradoja ni profundidad de sugerencias intelectuales (La Correspondencia de España, El Liberal y La Libertad), y mediante un procedimiento que se servía de los recursos más comunes de la teatralidad.

Si toda la dramaturgia de Pirandello "consiste, en síntesis, en llegar al efectismo por caminos de ideología", estando en las ideas la clave de su novedad, en La razón de los demás éstas no bastaban a compensar la impresión de mero efectismo "al viejo estilo" (Heraldo de Madrid). Además, ni siquiera el seguimiento de una técnica bien conocida pareció haber sido hecho hábilmente, ya que la acción casi no existía

o, en todo caso, aparecía impuesta por Pirandello a unos personajes sin justificación propia, muñecos sin rasgos humanos definidos (El Liberal y La Libertad) colocados en un conflicto que no emanaba de ellos. El autor ponía en boca de unos las razones que son las sinrazones para los otros, distinguiéndolas netamente; no se daba un verdadero reflejo de las opiniones de unos personajes en los otros, sino que la falta de comprensión se prolongaba para permitir al dramaturgo mismo descubrir artificialmente el secreto (La Correspondencia de España y Heraldo de Madrid), tras un diálogo retardado por la búsqueda de la sorpresa más que por el inexistente choque ideológico o de caracteres (la madre de la niña no es amada por el protagonista, lo que cegaba una posible fuente de conflicto, según Heraldo de Madrid).

Consecuentemente, los parlamentos parecían sucederse con una insistencia abrumadora y ayuna de ingenio en los mismos conceptos superficiales hasta el punto de que en algunos momentos llegaban a tener "disposición y lenguaje de juicio oral" (La Correspondencia de España), para desesperación del pobre crítico que prestó estérilmente toda su atención a los "parloteos" pirandellianos por ser de aquel "a quien escuchamos ya con un prejuicio de originalidad de fondo y de forma" (El Liberal). ¿Qué originalidad podía haber en una espectáculo que a Rafael Marquina le pareció "la

representación de un drama póstumo de Echegaray terminado por Benavente" (Heraldo de Madrid)?

Sin embargo, las características que habían suscitado tales condenas fueron ensalzadas por otros críticos del estreno en nombre de una calidad emocional genuina. Las razones de la obra, que parecieron a unos tan artificiosas, se originaban en opinión de otros en la verdad honda de los impulsos cordiales de los tres personajes principales, cuyo espíritu el autor había descubierto con una "sincera entrega a un asunto plenamente sentido" (El Sol). Así, los efectos procedían naturalmente de unas situaciones determinadas por el movimiento espontáneo de los caracteres en expresión escueta (La Epoca), sin añadidos que distrajesen de la contemplación de una realidad humana capturada con toda su grandiosidad esencial por la pureza de líneas: simplicidad, pero no esqueleto dramático (Informaciones).

Ahí radicaba la novedad de una pieza considerada de forma unánime como no vanguardista, en el ajuste de todos sus elementos a la comunicación veraz de las almas de forma que "los caracteres vayan delineándose a medida que el desarrollo lo exige", de modo "que de su propia sustancia espiritual se desprende la intensidad del conflicto" tal como ellos lo podrían vivir y verbalizar, es decir, mediante alusiones vagas que privilegiaban la elipsis como recurso dramático, especialmente en el primer acto (La Voz), y diálogos que

sonaron a reales por su andadura entrecortada, a veces incongruente, como correspondía a sentimientos revelados como en la vida, no teatralmente racionalizados (El Debate), de forma que las razones esgrimidas por los personajes adquirían particular fuerza de convicción (ABC).

La acción evitaba de esa manera la apariencia de arbitrariedad que podían inducir peripecias que se tendrían por irreales como la del desenlace mismo, cuando 'Elena' accedía de hecho a entregar su hija a 'Livia'. Mater semper certa est!, como exclamó José Luis Mayral, dudando de la verosimilitud de una escena que Pirandello había tenido, de todos modos, la picardía de no mostrar como una entrega efectiva (La Voz). Sin embargo, la psicología certera hasta entonces desplegada, especialmente de 'Livia', la esposa que comprende las motivaciones de cada uno hasta que se impone la razón suprema de la continuidad de la vida, evitaba que la conclusión tropezara en el riesgo de su anticonvencionalismo (El Sol), al tiempo que se revestía de un alcance simbólico por la presencia del motivo del sacrificio (ABC y El Debate).

Esto no impidió que se criticara la precipitación del final, que, aparte de plantear el interrogante sobre la actitud futura de los personajes (El Liberal), contrastaba tanto con el ritmo pausado de la acción (Diario Universal y El Sol). También se le tachó de literario frente a la humanidad de lo anterior (El Imparcial), llegándose a percibir incluso

un estilo menos natural en pasajes del tercer acto que en el resto de la comedia, donde habían predominado unos diálogos instrumentales (La Epoca) en ningún caso lentos, salvo para los que, "en vez de oír lo que en escena se dice, están pensando en el reloj" (El Sol).

El balance del estreno de La razón de los demás fue mixto, pues los defensores y los detractores de la obra prácticamente se dividieron en dos mitades. Sin embargo, las disparidad de los juicios no provocó ninguna polémica, tal vez porque todos eran conscientes de que se trataba, después de todo, de una obra menor cuyo interés podía ser el de ir acostumbrando al público a la producción de Pirandello desde un arranque fácilmente accesible (Diario Universal). No se trataba de una pieza problemática, aunque hemos visto que su remate extraño y los críticos se vieron en la necesidad de discurrir sobre su justificación. Días más tarde, un artículo de Cristóbal de Castro⁴⁴ es un testimonio de que la renuncia a los derechos de maternidad por parte de 'Elena' fue objeto de discusiones⁴⁵. El cronista añadió su propia opinión de acuerdo con el planteamiento pirandelliano de la primacía del interés de los hijos, "aun a costa del sacrificio más cruel", como el aceptado por 'Elena' en aras del nombre y el bienestar material de la hija.

La aceptación de la premisa de Pirandello, antitópica por negarse a acatar el principio del amor de madre tan caro al

género melodramático al que abusivamente algunos críticos le adscribieron, puede decirse que fue compartida en general, salvo algunas reservas. También lo fue la defensa análoga del amor filial en la segunda de sus piezas que se estrenó traducida en Madrid, Dos en una (La signora Morli, una e due, 1920), en versión también de Francisco Gómez Hidalgo, por la "Cía. Matilde Moreno", el 24 de octubre de 1924, en el Cómico. No obstante, hubo críticos⁴⁶ a quienes el asunto⁴⁷ pareció rechazable por la manera aberrante o, mejor dicho, anticonvencional, con que los personajes actuaban en contra de toda expectativa, renunciando el marido a todo derecho para atraerse de otro modo a su mujer y huyendo ella de él, a quien quiere, para vivir con un amante que se conduce como un esposo (El Debate), todo a partir de un problema "que por aquí resolvería el más resignado de los ciudadanos en menos de cinco minutos" (El Mundo), uno se pregunta cómo...

La dimensión social de la situación, en torno a la honra o los derechos maritales, fue sólo un punto de partida desde el que no se debía juzgar toda la obra. Pirandello había huido de una perspectiva legal que habría relacionado la pieza con un tipo de teatro al que no pertenecía o con el que se relacionaba polémicamente, en tanto las soluciones tradicionales (suicidio, venganza, etc.⁴⁸) a cargo del elemento masculino habían sido sustituidas por la decisión

libre de la protagonista de sacrificar sus sentimientos personales al bienestar de su hija (La Voz).

Este motivo, que recordó La ragione degli altri (El Sol), no constituía verdaderamente una solución, pues Pirandello parecía dejar el desenlace en suspenso, con "la ecuación sin resolver" (El Imparcial), porque no le interesaba tanto el efecto de las peripecias en sí mismas como el análisis del carácter de 'Evelina Morli', "la fuerza específica del carácter en autónomo movimiento" (La Epoca) en su fluir continuo de ideas y emociones que excluía la simpleza de un cambio brusco (El Sol). La mujer aparecía flanqueada por las figuras del marido y del amante, que también reaccionaban con vida propia ante las situaciones propiciadas por ellos mismos y por los meramente funcionales personajes secundarios (La Voz), si bien cabe decir que también los dos hombres, pese a su consistencia, están subordinados a la expresión de 'Evelina'⁴⁹, que constituye el centro absoluto de la obra al representar el principio pirandelliano de la fatal multiplicidad de la personalidad humana.

El dualismo de carácter de la protagonista de Dos en una llevaba, en efecto, el sello inequívoco de las preocupaciones del autor (La Epoca, Heraldo de Madrid, La Libertad y El Sol) y, por lo tanto, pudo ser considerada precursora de la escasamente posterior Sei personaggi in cerca d'autore (La Voz), ante la cual la pieza recién estrenada resaltaba, no

obstante, sus defectos de realización. Aparte del hecho de que se hubiese respetado el molde usual de la comedia burguesa, cambiando sólo el condimento frente al experimentalismo de su obra maestra (Informaciones), Dos en una parecía ofrecer argumentos a la tópica acusación de cerebralismo que para algunos continuaba definiendo -y descalificando- el teatro de Pirandello:

En sus comedias planea un problema hondo, un conflicto trascendental; pero, en vez de tomar de la vida el caso, la idea, difícil ecuación, la resuelve mediante una mecánica cerebral; mediante una acumulación de argumentos que, por la obligada contraposición de sujeto a objeto y de objeto a sujeto, resultan sofísticos las más de las veces. Después, falto de emoción, aparece el documento humano. (El Imparcial).____

En el caso de Dos en una, la dialéctica de los "sofismas" había propiciado una manipulación del tipo de 'Evelina' magistral en cuanto a su pintura como personalidad doble, pero fallida por no conocerse nunca cuál era la verdadera señora Morli. Esta indefinición, por muy típicamente pirandelliana que fuese, pareció impedir su ascenso a la entidad de personaje. La decisión de la protagonista en la última escena quedaba inexplicada, ponía un punto final artificioso al no resuelto contraste de personalidades mediante "un manido y viejo expediente sentimental, tan extemporáneo como ineficaz" (Heraldo de Madrid), que, por otra parte, no acertó a devolver el problema planteado, de naturaleza también sentimental, a un camino de emoción de que el dramaturgo se había desviado en su

vano intento de encontrarle una salida por medios exclusivamente intelectuales.

Predominaba en la obra una construcción reflexiva en la que los personajes incansablemente razonadores (Diario Universal) habrían perdido la gracia de la vida para fosilizarse en especie de "cifras" manejadas por Pirandello. La cordialidad del conflicto humano quedó así menoscabada, de donde se dedujo "el acierto en la seguridad de la operaciones y el error estético de la frialdad discursiva" (La Epoca). Tal error pareció agravado, además, por la insistencia prolija e inconcluyente del debate de las teorías pirandellianas (La Epoca y Heraldo de Madrid), hasta el punto de que algunos se preguntaron si no se había buscado expresamente la reiteración que determinaba una lentitud exasperante mediante el recurso de que los personajes se olvidaran frecuentemente de lo que acababan de decir (El Debate).

La densidad resultante fue también considerada excesiva por Enrique Díez-Canedo, pero éste no la atribuyó a la carga de ideas sino a la intención del análisis de los "motivos de conciencia" de los personajes, es decir, situó la pieza en un género de literatura psicológica cuyo desarrollo integral tal vez correspondería mejor al novelista (¿Dostoyevsky, hacia el que aspiraba la obra, según el crítico del Heraldo de Madrid?). Esto era casi un elogio más que un reproche: "¡cuán

preferible, sin embargo, a tanta charla insustancial en que se diluye por esos teatros una gota de pensamiento!" (El Sol).

Como contrapartida, se puede citar la opinión de Floridor (ABC) de que el de Pirandello era un arte que no era trascendente en sí mismo sino que consistía en "hacer trascendente lo más nimio", adjetivo éste último tomado en un sentido de teatro menor. Dos en una podría ser un vodevil, ya que el procedimiento era semejante, esto es, el de "conseguir que los personajes no quieran conocerse ni entenderse, lo que motiva incesantes interrogatorios, réplicas y contrarréplicas al través de sofisticos conceptos" (ABC). Sin embargo, el mismo crítico señaló que Dos en una presentaba un tema que iba más allá del puro juego formal llevado por el ingenio intelectualista de Pirandello al distinguir la humanidad del motivo temático de la imposibilidad de rehacer la vida, que daba lugar a un sentimiento de desolación de que Díez-Canedo encontró un ejemplo elocuente en la escena donde 'Evelina' toma en sus brazos a la hija crecida en su ausencia (El Sol).

Esta línea emotiva se superponía a la del sentimiento de maternidad, fluyendo ambas por debajo de la concepción cerebral (La Voz) que la mayor parte de los críticos habían destacado con preferencia, y transmutaba el humor de la situación de comedia hilarante (una mujer con dos distintos maridos de hecho) en algo cercano a un drama, sin serlo tampoco; era más bien "un problema de cuentista llevado al

teatro con un sentido personalísimo de la vida y de la moral" (Informaciones). Estas palabras, salvo la calificación reductora de cuentista, recogen bien la originalidad de la visión de Pirandello tal como se comunica en un teatro de personalidad bien marcada y, por tanto, no comprensible únicamente mediante lugares comunes, por mucho que la obra pareciera prestarse a ello.

Sólo unos días después del estreno de Dos en una, se puso en escena otra comedia suya, Piénsalo bien... (Pensaci, Giacomino!, 1916), estrenada por la "Cía. López Alarcón" (Centro, 7-XI-1924) sobre la versión del titular de ésta, Enrique López Alarcón, cuya sencillez aparente contrastaba con la complejidad de la discutida pieza anterior. Los críticos⁵⁰ elogiaron unánimemente la limpieza de líneas denotadora de una habilidad técnica que garantizaba el triunfo de un planteamiento, si no complejo ideológicamente, sí atrevido, a favor de la sinceridad de los sentimientos como condición de una grandeza moral auténtica y en contra, inversamente, de los prejuicios sociales sobre el honor (Informaciones, El Liberal y La Libertad).

La historia del profesor Toti⁵¹ no era nueva en el teatro, pero no se solía haber llevado con la valentía con que Pirandello la había presentado rehuendo cualquier eufemismo (Diario Universal y La Libertad), antes bien con las palabras justas para dar impresión de sinceridad humanamente sencilla,

no de paradoja (ABC y La Epoca), hacia la comunicación de la lógica de los hechos reales que era la que había propugnado Pirandello como justificación del desarrollo de la fábula (El Imparcial y El Sol). El acierto había sido pleno, pues había conseguido hacer olvidar lo que para algunos, atendiendo a las expectativas corrientes de comportamiento en la época, era un planteamiento arbitrario (El Debate, Informaciones y El Sol), o incluso absurdo (La Epoca), cuando no ridículo, en opinión de un escandalizado Jorge de la Cueva (El Debate), debido a la "significación simbólica y trascendental" con que se había aureolado una actuación que este crítico consideraba condenable sin paliativos.

El "exceso de bondad" del protagonista parecía disentir del realismo predominante de los tipos y sus motivaciones, bien por la adopción de una perspectiva humorística propia del teatro de Pirandello que promovía la introducción de elementos inverosímiles (Informaciones), bien por el propósito de poner de relieve desde el principio las "posibilidades de ternura" que ofrecía el personaje central, "un tanto picado de ibsenismo" (La Epoca), en quien había concentrado toda la atención del autor. En vez de sembrar la comedia de elementos accesorios, éste había sintetizado la acción en torno a 'Toti' de una manera no muy realista tampoco a ese respecto, pero vigorosa en su proceder rectilíneo (Diario Universal) y no por ello menos rica en notas diversas por la conjunción de

comicidad y drama (La Epoca). Por su parte, unos diálogos sobrios de gran naturalidad y maestría por la gracia y la penetración psicológica (La Epoca, Informaciones y El Liberal) contribuyeron poderosamente a lograr la adhesión de unos espectadores que tenderían tanto a identificarse o, por lo menos, comprender, las razones tan humanas del protagonista por cuanto todo había alcanzado perfecta integración con tal finalidad. Nada distraía de la construcción compacta:

Directa, con situaciones claras, con un diálogo que no se pierde en escarceos ingeniosos, sostenido por un amplio aliento humorístico que llega fácilmente de la más honda ternura a la expresión sarcástica, la comedia va derechamente a su fin. (El Sol).

En tal fin parecieron culminar las premisas de ternura en forma de solución sentimental "muy vista y muy para andar por los melodramas corrientes y molientes" (Diario Universal), género popular al que pareció remitir también el maniqueísmo entre personajes bondadosos y malvados hipócritas de una pieza, sin que faltase siquiera el consabido niño objeto de litigio (El Debate). Esta adscripción a una modalidad de teatro de consumo es claramente injusta tratándose de una dramaturgia que, en Pensaci, Giacomino!, no desmiente su riqueza de potenciales de análisis, pero bien pudo considerarse en el Madrid de 1924 una obra que difería de las más personales del autor por "ciertas concesiones a lo melodramático, que tan seguro puerto encuentra siempre en el

gran público" (ABC) y que la hacían en cierto modo menos digna de estudio. Si esto se suma a que la comedia no planteaba las cuestiones filosóficas de pirandellismo que los críticos madrileños se complacían en elucidar, tal vez sea más fácil entender la pobreza de recepción de Piénsalo bien... comparada con la de otros estrenos del escritor siciliano.

No modifica esa pobreza la publicación de un extenso artículo de Felipe Sassone titulado "Piénsalo bien"⁵², ya que en él no habló en absoluto de aquella comedia. Defendió más bien a Pirandello contra los que simplemente se fijaban en él como simple innovador de la técnica teatral dejando de lado la novedad de concepto, raíz de las demás, que Sassone describió en tales términos que acabó por dar la razón a los que veían la dramaturgia de Pirandello como un producto de índole exclusivamente mental:

El teatro de Pirandello es un teatro que podríamos llamar individualístico, porque es el que diviniza los derechos y la potencia del individuo, y coloca todos los fenómenos del mundo bajo la crítica del sujeto. Y véase cómo en medio de esta deificación del yo, a pesar de ella, y por ella, lo primero que se pierde en el teatro de Pirandello es el carácter, el tipo de personaje, por cuanto Pirandello no puede creer en caracteres enterizos y permanentes; el individuo deja de ser un ente con sus límites rígidos y definidos, y es una serie de personalidades distintas y muchas veces opuestas que se sobreponen una a otra, que se rechazan, que se funden y acaban por armonizarse. Así el conflicto de este teatro es meramente ideológico, conflicto del pensamiento, y se opone al otro teatro corriente, al teatro espectacular, que es el del sentimiento y la voluntad. (p. 295).

Afortunadamente, la comparación con otros autores que llevan a la escena el choque de las personalidades, Andréyev en primer lugar, llevó a Sassone a una caracterización propiamente literaria del arte pirandelliano, que llamó grotesco porque "deformaba la realidad sensible con el fin de expresar la realidad verdadera, la realidad interior, la realidad ideológica" (p. 295), vista "en un plano ulterior, intelectual, metafísico y lírico". Por ello, el autor de Pensaci, Giacomino! era "un poeta hondo, no un poeta amable, un escritor serio, un espíritu meditativo, dotado de una indiscutible segunda vista" (p. 296).

Este artículo fue escrito en contra del tipo de teatro desde el que se resistía la aceptación del genio dramático de Pirandello, como sugería el hecho que le animó a escribir, esto es, el regocijo mal disimulado de los que utilizaron el fracaso escandaloso del estreno en Roma de Ciascuno a suo modo para afirmar que las preocupaciones de su autor no tenían cabida justa en el teatro, al que no pertenecerían sus comedias⁵³.

También puede percibirse tensión polemizadora en una entrevista que el mismo Sassone hizo⁵⁴ al escritor siciliano con ocasión de su visita a Barcelona para dar una charla sobre su teatro en el Romea, el 17 de diciembre⁵⁵. Aparte de hacerse eco del deseo de Pirandello de visitar Madrid⁵⁶, nunca hecho realidad, las cuestiones abordadas por el

periodista se refirieron sobre todo a la cuestión de los gustos literarios del visitante. El Benavente de Los intereses creados y Señora ama parece haber sido su dramaturgo preferido de los españoles, entre quienes mencionó también, "no de paso, sino con pleno conocimiento" (p.286) a Gregorio Martínez Sierra, Carlos Arniches y Eduardo Marquina, además de elogiar a Miguel de Unamuno y Ramón Pérez de Ayala. Entre los italianos, después de señalar los nombres de su propio hijo y de Rosso di San Secondo como esperanzas del nuevo teatro de su país, manifestó su admiración hacia Manzoni y Leopardi, frente a un Carducci y un D'Annunzio que representarían "toda una retórica hueca, una imitación de lo clásico muerto, de lo escolástico que resucita" (p. 286). Los ataques más duros fueron para el teatro burgués al uso:

Luego, al hablar del teatro cotidiano, nuestro teatro occidental, del hecho vulgar y resobado (amor filial, amor maternal, despedidas, penas de ausencia, caridad, etc., etc., como recursos sentimentales, fáciles al aplauso burgués), me responde:

- Bah, son sentimientos orgánicos, sensibilidad física, que no tiene nada que ver con el sentimiento estético.

Reímos. Yo doy rienda suelta a mis odios literarios, y nombro a algunos autores, no españoles, por supuesto. Pirandello sentencia:

- ¡Teatro oleográfico! Robba da poco... (p. 287).

Dado el compromiso antirrealista de Pirandello ahí evidente, no es extraño que críticos partidarios de la prolongación del Naturalismo respondiesen en esta coyuntura, en la que la visita triunfal a Barcelona parecía garantizarle

en España un respeto de clásico vivo rara vez igualado por un dramaturgo extranjero contemporáneo. Entre ellos, Alejandro Miquis⁵⁷ aprovechó las palabras del siciliano en el Romea para intentar rebajar su prestigio vanguardista vaciándolo de contenido. La estética dramática de Pirandello se caracterizaría sobre todo por "un deseo ardentísimo de asombrar a las gentes" por medio de efectos escénicos inopinados que, si en Sei personaggi in cerca d'autore habían dado lugar a un hallazgo válido, en las demás obras los "motivos de asombro" parecían buscarse artificialmente, como añadidos externos, como revelaban a veces las acotaciones. Quitado ese manierismo deformador, "quedaría seguramente un teatro muy interesante; pero no el teatro desorientador que algunos quieren analizar buscando quintas esencias, y ese teatro no hubiese llamado la atención tanto como el dramaturgo".

Adrià Gual procedió a una separación semejante de la apariencia formal de los dramas pirandellianos del sentido estético revolucionario que los generaba. En un comentario sobre la visita de Pirandello enviado desde Barcelona⁵⁸, manifestó su decepción ante la presunta diferencia entre su fama y la realidad tal como Gual la entendía. En vez de haber explicado sus "principios teorizantes, sin los cuales lo que tiene título de innovación sucumbe", Pirandello se habría limitado a decir "algo ingenioso y de repertorio". Esto

parecía confirmar su idea de que el autor de Sei personaggi in cerca d'autore no había propuesto una fórmula innovadora; se trataba de una mera apariencia, porque la "novedad" se circunscribía a lo circunstancial de la elección de temas poco corrientes. En un artículo posterior⁵⁹, el dramaturgo y director catalán clarificó aún más su postura, al negar todo carácter de innovación a un arte romepecabezas y desconcertante, sin una "base sinceramente humana", y, especialmente, al dar a entender una animosidad personal hacia "un perfecto manager" de su propio teatro:

Estridencia, algo de mal gusto; lo censurable de las exuberancias italianas, y sobre todo, el afán molesto de sorprender, puesto al descubierto de toda honestidad estética, me parecieron las características de su obra y siguen pareciéndomelo cada día más.

Se explica su disgusto ante la que llamó "invasión pirandelliana", que no parece sino prevención ante el teatro vanguardista en general, en tanto los autores de éste pretendían a menudo, como es notorio, chocar deliberadamente con las expectativas vulgares del público. En este contexto, las intervenciones en contra y a favor del escritor siciliano tienen casi más interés como indicios de una batalla teatral que como aportaciones a una exégesis propiamente dicha de sus obras. En efecto, tras la eclosión de ensayos de calidad tras el estreno de Sei personaggi in cerca d'autore, no se puede afirmar que la recepción inmediata de Pirandello, pese a la

atención suscitada, fuera sobresaliente en cuanto a la profundidad o agudeza de los textos, como pudo comprobarse también por los juicios superficiales a que, salvo honrosas excepciones, dieron lugar las piezas estrenadas en castellano que hemos ido repasando. El conocimiento defectuoso del carácter real del teatro pirandelliano que de ello resultaba, aparte de la mencionada Sei personaggi..., no incidió, sin embargo, en la posición de Pirandello como autor de moda, por lo menos hasta un tiempo después.

Pese a los ataques e incomprensión de algunos, la lucha en torno a quien se había convertido en una especie de símbolo del teatro renovador se estaba saldando a favor de sus partidarios. El público, si bien no le concedió un éxito comercial que, por otra parte, rara vez sonreía a piezas extranjeras cultas, no lo rechazó tampoco. La familiaridad con el nombre del desconcertante Pirandello animó a las compañías profesionales a arriesgarse, aunque de forma muy relativa. Ni los atrevimientos de forma ni los morales escandalizaban cuando venían de quien el público se esperaría cualquier cosa por principio. ¿Cómo explicarse de otro modo la aceptación sin protestas de una obra como L'uomo, la bestia e la virtù (1919), traducida fielmente⁶⁰ por Ricardo Baeza con el título de El hombre, la bestia y la virtud y estrenada por la "Cía. de comedia moderna Elena Jordi" (Princesa, 21-II-1925), tan osada de argumento⁶¹ que los críticos⁶² prefirieron no

resumirlo en la página impresa⁶³, a causa de la presencia de "momentos y situaciones impropias de un espectáculo culto" (El Mundo)?.

Este juicio puede aportar otra explicación de la tolerancia excepcional del público madrileño hacia la comedia. Existen indicios de sobra de que los espectadores no encararon El hombre, la bestia y la virtud como una obra culta, sino más bien como una pieza ligera de teatro comercial, al que no se exigían los mismos miramientos que a las obras serias. El repertorio usual de la compañía liderada por Elena Jordi facilitaría esta interpretación por parte del público, cuya refutación por la crítica indica con claridad que estuvo en la mente de muchos. Prácticamente todos los comentaristas negaron que se tratara de un vodevil, aunque lo pareciese. Sólo Alejandro Miquis (Diario Universal) la consideró como una simple obra alegre de diversión, con toda la picardía y "las escabrosidades propias del género" de origen francés (ABC).

Otros quisieron dar a la pieza una pátina de respetabilidad, aun afirmando su mayor cercanía al vodevil, al relacionar El hombre, la bestia y la virtud con la tradición italiana clásica de los narradores licenciosos, Giovanni Boccaccio o Pietro Aretino (El Debate), con los que coincidiría en el uso de una anécdota picante "para determinar una pura creación cómica" (La Epoca). Sin embargo, la comedia recién estrenada no podía encasillarse en la modalidad de

teatro frívolo más o menos intrascendente, ni desde el punto de vista de su expresión ni de sus implicaciones en cuanto a su enfoque. Por una parte, se distanciaba de los procedimientos corrientes para provocar la risa en los géneros cómicos entonces más en boga del teatro industrial por no basar fundamentalmente su efecto en lo retorcido y exagerado del enredo (El Debate) y, menos aún, en el chiste (La Epoca y El Liberal).

Se trataba de una comicidad de situación más que de diálogo (ABC), pese a la vivacidad sobresaliente de éste (El Sol). La gracia del asunto "funciona con impulso autónomo, sin necesitar el coadyuvante de las palabras": toda la pieza habría podido representarse en forma de pantomima (La Epoca) y, de hecho, la escena final era más que elocuente sin dejar de ser casi muda (El Sol), y hacia ella había tendido la acción en una línea recta, sin incidentes innecesarios, de perfecta gradación realzada por una habilidad modélica (El Debate y El Sol), también por hacerse aplaudir a pesar de que todo sucedía al revés de las expectativas comunes (La Voz).

Asimismo, se descubrió en los tres personajes principales un sentido humano insospechado en el fondo (La Epoca y La Voz). La ironía sutil con que aparecían enfocadas sus peripecias (ABC) tenía un dejo de amargura que podría haber llevado igualmente a un desenlace trágico. El aspecto cómico no era consustancial al asunto, sino que dependía del punto de

vista (El Debate y Herald de Madrid), que no era tanto desenfadado como humorístico, al subvertirse de acuerdo con el pirandelliano sentimiento del contrario los términos del apólogo (hombre, bestia y virtud) con un cinismo doloroso, y para Rafael Marquina fría y morbosamente descarnado por ejercitarse "sin cordialidad" sobre la dignidad humana (Herald de Madrid), cinismo que confiere su marca de humor trágico a una obra en apariencia vodevilesca y alegre (La Libertad y El Mundo).

El hombre, la bestia y la virtud fue el último estreno en Madrid de Pirandello en la temporada 1924-1925. En la siguiente, continuaron apareciendo novedades suyas en las carteleras, pero, a diferencia de los anteriores estrenos castellanos, en lugar de darse a conocer piezas relativamente menores en su producción, se sucedieron, con apenas un mes de intervalo entre ellas, obras tan significativas como El placer de la honradez (Il Piacere dell'onestà, 1917), Así es... (si así os parece) (Così è (se vi pare), 1917) y Vestir al desnudo (Vestire gli ignudi, 1922). La primera de ellas, adaptada por Salvador Vilaregut, fue puesta en escena por la "Cía. Francisco Morano" el primero de octubre de 1925, en la Latina, con buena aceptación por parte del público y entusiasmo casi general en la crítica⁶⁴.

Una vez más, Alejandro Miquis (Diario Universal) fue la principal voz disonante al afirmar que el modernismo

ideológico de Pirandello se daba la mano con una escritura teatral arcaica, tal como era evidente por el protagonismo de la palabra, que sustituiría a la acción y al proceso psicológico, a la manera de las viejas comedias de conversación, y por el desvío sentimental del desenlace, que saltaría por encima de los "propósitos puramente intelectuales de Pirandello", de manera que ahí desembocaba el proceso de construcción "reflexiva y hasta filosófica" de una identidad externa por parte del protagonista 'Baldovino'⁶⁵, quien desempeñaba además el papel del personaje simpático, siempre agradable para los espectadores. Con estas opiniones coincidió José de Laserna (El Imparcial), quien calificó la obra de "melodrama filosófico" por la fusión de pensamiento (dualidad del personaje principal) y de complicaciones sentimentales y efectistas en torno al ménage à trois y los intentos del infame aristócrata de romperlo por medio de maquinaciones "teatralmente artificiosas". La conclusión no fue muy halagadora para la originalidad pirandelliana:

En suma, omnia vincit amor, un vino nuevo, chispeante, cerebral, metafísico, en odre vieja.

Fue precisamente la normalidad técnica de la obra la que sirvió a los demás críticos para ponderar la transmutación estética superior realizada sobre un asunto que, por relacionarse con uno de tantos problemas de casuística de amor y honra tan manidos en el teatro, podría ser calificado de

"drama vulgar" (ABC). Sin embargo, en ello radicaba la lección de dominio del teatro que Pirandello había proporcionado en El placer de la honradez. La capacidad demostrada de introducir una ideología personal y moderna vivificaba las estructuras convencionales de modo tanto más perceptible por cuanto éstas parecían haber sido respetadas enteramente (Heraldo de Madrid), aunando esa filosofía con un fondo de rica experiencia humana imposible de distinguir de aquélla, puesto que el motivo ideológico pirandelliano del conflicto entre el ser y el parecer era la "razón íntima" del comportamiento del protagonista (El Sol), quien había conseguido adquirir las cualidades que hacían de él un modelo de personaje dramático:

En El placer de la honradez se propone, en este propósito exterior se entiende, dar otra lección a tantos autores como hay que, con personajes reales en su iniciación, no aciertan a conseguir una acción real, o verosímil por lo menos, o posible en último caso. Con un finísimo humorismo, muy asequible a nosotros por su fondo latino y muy semejante a nuestra clásica amarga ironía, parte de un postulado, de un concepto ideológico, lo materializa, lo encarna en un personaje, le da forma, carácter y nombre y le concede atributos tan humanos, une tan lógicamente su conducta con el punto de partido [sic], punto sutilismo en que se unen la abstracción y el hombre, que hace de él un personaje; personaje de excepción indudablemente, pero al que de ninguna manera se le puede negar posibilidad, como tampoco se le puede negar a la fábula. (El Debate).

Más aún, había conseguido también que los espectadores no sólo aceptaran la difícil premisa de la honradez esencial de quien se ha presentado como carente de honor (El Sol) sino que incluso les pareciese un personaje positivo, como condición de

la simpatía hacia la actitud final de la esposa. Esta había pasado del asco al amor por obra precisamente de la realización de la "posibilidad moral" de que el protagonista había sido dotado desde el principio, acercándolo humanamente a la sensibilidad del público (La Epoca), al tiempo que dicha posibilidad garantizaba la verosimilitud de su exigencia de respetabilidad aparente que, a su vez, ponía las bases del dualismo entre el yo auténtico y la forma impuesta desde fuera como columna conceptual de la obra (ABC y Heraldo de Madrid).

'Baldovino' había planteado un juego mental al que entregarse con delectación; disfrutaba con la contemplación intelectual de su papel y el de los demás en la partida, en cuyo curso iban surgiendo contrastes, paradojas, rodeos que señalaban u ocultaban la verdad pretendida (La Epoca) -verdad moral en este caso-, según las incidencias y sorpresas propias de todo juego, hasta la final del tropiezo con el corazón. El amor debería haber sido esquivado según las reglas de la forma adoptada por el voluptuoso de la honradez, pero Pirandello se había servido del sentimiento para finalizar la partida con el triunfo del que ha jugado limpiamente, del que se ha entregado sin reservas y ha acreditado así su verdadera valía ética, hasta entonces tan sólo un postulado (El Sol). El desenlace remataba la arquitectura de la obra en la medida en que la dualidad introducida por el protagonista deja de avanzar en las líneas paralelas de ideas, por un lado, y sentimientos,

por otro, para fundirse la realidad y la ficción en una nueva humanidad no disociada (Heraldo de Madrid)._____

Esta solución se imponía como la más plausible, además de poética (La Voz), por el hecho de que la intervención de los afectos, lejos de ser un añadido melodramático, se correspondía con la manera como se ha ido presentando a 'Baldovino', en absoluto una figura meramente razonadora. Incluso en el momento de explotar conscientemente el placer de la apariencia, Pirandello había acertado a comunicar su humanidad escondida, "el equilibrio entre lo abstracto y lo tangible" que se derivaba de la lucha entre el papel y los impulsos de arrancarlos para vengarse o amar (ABC). Será ese carácter humano el que lleve al desenlace de forma natural.

El placer de la honradez fue muy elogiada por la sobriedad de su desarrollo, en el que la atención no se detenía en las flores de ingenio comunes en la producción dramática del autor, sino que la inteligencia y gracia del diálogo desacostumbradamente bien medido (Heraldo de Madrid) se sumaba a la sencillez de los efectos, todos ellos dimanados naturalmente de la acción misma, para dar una impresión conjunta de cosa viva, rectilínea pero no esquemática ni seca (La Epoca):

La comedia es un prodigio de técnica, conseguido con una simplicidad de medios desconcertante; no es árida ni esquemática, a pesar de su extraordinaria sobriedad; nada pesa; la exposición, hay exposición hasta muy avanzado el primer acto, es un modelo; el diálogo, humano, si acaso

podiera objetársele un exceso de fraseología filosófica; los momentos teatrales, de gran fuerza; muchos autores necesitarían escenas y aun actos para decir todo lo que da a entender el beso del pañuelo. (El Debate).

En resumen, una construcción dramática sólida en la que todos los elementos se reforzaban entre sí ejemplarmente, "plástica y dialéctica", rasgos en que se podía cifrar la escritura pirandelliana (La Epoca). Todos ellos se fundían armónicamente, sin más cabos sueltos quizá que la caracterización vaga de los personajes que rodeaban a 'Baldovino', meros "apuntes de carácter" no desarrollados, aunque explicables (El Sol), sobre todo el del amante aristócrata. Se afirmó que Pirandello lo había desdibujado para evitar un choque de voluntades equivalentes que podría haber convertido la comedia en drama (El Debate y La Epoca) y, lo más importante, habría disminuido la centralidad del carácter del protagonista, que es lo que interesaba primordialmente al dramaturgo y le servía de piedra angular de la unidad compacta de su creación, justificación última, en su "evidencia inmediata" (El Sol), del poderío dramático de El placer de la honradez.

A esta pieza siguió Así es... (si así os parece), en adaptación de Salvador Vilaregut y Ramón de Román, que también estrenó la "Cía. Francisco Morano" en la Latina, el 24 de noviembre de 1925, con aplausos de un público expectante hasta el final, en que el triunfo fue menor debido a algunas

protestas que suscitó el no descubrimiento de la verdadera identidad de la 'Signora Frola', esto es, lo que constituía el quid de la fábula⁶⁶ (ABC). Los críticos⁶⁷ afirmaron en general que la prolongación de la incógnita más allá de la caída del telón se ajustaba al propósito del dramaturgo. Sólo alguno compartió la impresión de parte de los espectadores de que, tras las sorpresas continuas, el desenlace daba sensación de "fraude" (La Nación), a lo que Enrique Díez-Canedo (El Sol) pudo responder con ironía que Pirandello había ofrecido, no una, sino dos explicaciones, divirtiéndose además... y, más en serio, que se trataba precisamente de despertar una inquietud en los espectadores a través de las incidencias llenas de interés y regocijo, es decir, "intranquilizarles con la desorientación y divertirles con el ingenio" (Diario Universal).

Ahí aparecen planteados los dos polos principales de Así es... (si así os parece) tal como fueron abordados entonces. El final abierto y desconcertante suponía una ilustración ejemplar, casi una divisa, de la obsesión del autor por el problema de la certeza y de la conclusión relativista a que llegaba, tras las huellas de los pensadores escépticos que lo habían precedido desde la época clásica (La Epoca y La Voz): la verdad absoluta no existe, sino que sólo hay tantas verdades como perspectivas se adopten.

La afirmación escéptica dio lugar a severas objeciones por parte de varios comentaristas reacios a aceptar la propuesta filosófica pirandelliana tal como aparecía hecha materia teatral en la comedia. Según ellos, el aparato lógico puesto en pie habría de caer por tierra precisamente por causa de la aparición final de la esposa, que representaría la verdad objetiva última ante la cual todas las hipótesis, todas las opiniones habían de rendirse ante su evidencia exterior a los pareceres relativos. "En un rápido y violento desdecirse, todas las verdades individuales se funden ante la sola verdad", que permanecería a pesar de la saña del autor en eliminar los medios para descubrirla, desde la destrucción de toda la información burocrática sobre los tres desconocidos hasta la renuncia -propia y de los demás personajes- a desvelar la verdad cuando se presenta, en lo que pareció una solución, además de contradictoria, falsa por escamoteadora (El Debate):

Y es que sobre todo el ingenio derrochado por Pirandello la verdad existe y no es subjetiva, sino independiente de nosotros, a la que alguna vez no podremos llegar por imposibilidad material, pero que es y que se impone a nosotros mismos.

No se puede aplicar a la verdad de la vida la teoría de la relatividad, que en matemáticas puede ser cierta, y Pirandello, que sostiene en su obra que ha puesto frente a frente dos verdades, no lo ha hecho así porque no puede haber dos verdades contradictorias en un mismo hecho. Ha puesto frente a frente una verdad y una mentira, o dos mentiras, porque dos falsedades sí pueden coexistir, y he aquí el sofisma práctico que sólo lleva al escamoteo de la verdad. (Informaciones)⁶⁸.

Alejandro Miquis (Diario Universal) también atacó el contenido ideológico de Así es... (si así os parece), pero lo hizo desde otra perspectiva. Dado el planteamiento del problema, con ausencia de datos positivos y verificables, era normal que todos tuvieran verdades de valor equivalente en tanto los únicos elementos de juicio eran las versiones propias de los hechos, de modo que se había confundido erróneamente con la verdad misma el instrumento mental para buscarla. Pero, a diferencia de los comentaristas de El Debate e Informaciones, no vio en el silencio de la única que disponía de la certeza una salida de escepticismo impuesta como un argumento viciado, sino que se apercibió de su justificación, tal vez no filosófica pero sí creíble y emocionalmente dramática, por el sentimiento de piedad ante los personajes cuyas ilusiones de vida dependían de ella.

Pirandello había conseguido mantener hasta la última réplica la solidez de la comedia en su carácter de construcción teatral, como producto artístico valorable por sí mismo, sin interferencias del acierto o no de sus ideas, es decir, lo que fue el segundo y más importante criterio de interpretación de los críticos del estreno:

En definitiva no sabemos nada; pero nos hemos divertido mucho. Y, como decía el otro, si nos hemos divertido, ¿para qué vamos a filosofar? Primum ridere, y luego sea lo que Dios quiera, amigo Demócrito.

Estas palabras de José de Laserna (El Imparcial) reflejan bien la actitud predominante a la hora de comentar Así es... (si así os parece). Aparte de la definición del tema y de las refutaciones recordadas arriba, las reseñas dedicaron un gran espacio a ponderar la teatralidad admirable demostrada a lo largo de la obra, que se cifró en la eficacia cómica de los elementos en juego, incluso aquéllos que, como la locura, eran tristes, pero a los cuales Pirandello había puesto "un tiempo, tono e instrumentación de scherzo" (El Imparcial). La gracia brilló especialmente en la pintura vivísima de los personajes y ambiente provincianos con alcance de sátira de costumbres, que constituye una de las líneas de fuerza de la obra a la que, por cierto, apenas se hizo alusión, excepto La Epoca y La Voz. Sí se destacó ampliamente la capacidad de despertar la curiosidad y mantener cautiva la atención con una tensión creciente en todo momento (Diario Universal y Heraldo de Madrid). En efecto, pudo definirse la obra como, "más que teatro de ideas [...], teatro de interés" (El Liberal).

La fluctuaciones de hipótesis, la libertad de opinar ante un misterio que la misma investigación hacía más interesante, la vitalidad, en fin, con que se había representado el ansia de los personajes provincianos por ganar la verdad, contagiaron el interés de la pesquisa al público, colocado hábilmente por afinidad en la misma perspectiva que los curiosos habitantes de la ficción como si fuera otro personaje

o, más bien, coro y espectadores formasen una unidad psicológica de hecho (La Epoca y El Sol), con la consecuencia de que "pocos melodramas llegarán a apoderarse con tal fuerza del público"⁶⁹ (El Debate).

La habilidad teatral demostrada era tanto más prodigiosa por cuanto no recurría a expedientes efectistas. La pieza ostentaba siempre una sencillez compatible, sin embargo, con la introducción de elementos profundamente renovadores y, en algún caso, como en la ruptura de todas las normas tradicionales sobre el desenlace, revolucionarios. Dichos elementos se integraron sin chocar en un conjunto aparentemente respetuoso con las reglas tradicionales del teatro, de modo análogo a otras de sus obras aunque en ésta incluso con mayor maestría. Así, el personaje de 'Laudisi', aparte de su utilización con el fin de incrementar la curiosidad mediante el embrollamiento de las hipótesis desde su posición de filósofo escéptico (El Liberal), suponía una mutación significativa del viejo raisonneur o portavoz de la tesis. En lugar de expresar una verdad cualquiera deducida del buen sentido, 'Laudisi' hacía ver la inocencia de los que creen en la posibilidad de un conocimiento objetivo más allá de los fantasmas cambiantes de la percepción (La Epoca y El Sol), en lo que pareció una "paradoja del sentido común" semejante al concepto avanzado por George Bernard Shaw sobre "el contraste de lo normal excepcional contra la

excepcionalidad anormal" (Heraldo de Madrid). En Así es... (si así os parece), el sentido común de 'Laudisi', que recomienda inhibirse de toda indagación, es tenido por "extravagante e insoportable" por sus convecinos, y acaba convirtiéndose en otro elemento cómico de la farsa (Heraldo de Madrid).

La inversión del papel del razonador no es el único procedimiento anticonvencional de la obra, ni siquiera el más importante. Toda ella pudo considerarse articulada en torno a un truco ingenioso, aunque no nuevo, que Rafael Marquina comparó con "un calcetín vuelto del revés":

Por lo común -recordemos el precepto relativo a exposición, nudo y desenlace- en el teatro se empieza por el principio y se van desarrollando los sucesos hasta llegar a la solución. Todo el secreto de Pirandello -en cuanto a técnica- es precisamente el de empezar por el final. Es decir, plantear inmediatamente las consecuencias para llegar después por inducción o por experiencia hasta las causas. (Heraldo de Madrid).

Este método, que el autor había seguido en varias piezas que podían recordar "el género teatral mal llamado detectivesco", se vio sometido en Así es... (si así os parece) a otra vuelta de tuerca al no resolver nada la solución, "porque esta vez el interés del dramaturgo es demostrar precisamente la imposibilidad de la solución". Por el contrario, el final devuelve al punto de partida (Heraldo de Madrid).

Rafael Marquina descubrió, pues, que la arquitectura de la obra no era tan simple como podía creerse. Pero su

indicación de ese extremo de novedad técnica, genial en su correspondencia perfecta con el planteamiento ideológico de la fábula, fue excepcional en la recepción de este estreno. Los demás críticos tendieron a considerar más bien la entreveración de comedia y tragedia que resultaba familiar en relación al concepto pirandelliano de humorismo y su plasmación en piezas suyas ya conocidas. Por ejemplo, el motivo del espejo a que se aludió respecto de Sei personaggi in cerca d'autore reapareció aquí como un símbolo clave del sentido profundo de la comedia. La escena de 'Laudisi' ante su imagen reflejada ("¿Nos atreveremos a decir cuál de las dos figuras es la real? El mismo interesado, ¿no se contempla a la inversa de como parece... o de como es en realidad?" [La Voz]) fue el indicio preferido para señalar la trascendencia dolorosa de la obra (Heraldo de Madrid, El Sol y La Voz), lo que sugería más claramente que no se trataba sólo de un juego frívolo de sofismas manejados acrobáticamente con intención cómica, interpretación que prefirieron algunos (El Imparcial, Informaciones y, con dudas, El Debate⁷⁰).

Bajo la traza hilarante determinada por el convencimiento pirandelliano de que "la aspiración a la verdad es materia cómica" (El Sol), transcurría paradójicamente una emoción trágica genuina propiciada por esa misma sed de verdad:

Toda la obra es este terrible dolor de la humanidad en busca de la Verdad, armada de mentiras; esta terrible pugna por conocer, siempre insaciable e insaciada

siempre; siempre segura y engañada siempre. Esta es, espiritual y estéticamente, la emoción trágica de la obra. Y cuando ante la humanidad dolorida y atormentada, inquieta y desesperada, se presenta la verdad única, se aparece enlutada, enigmática, impenetrable, hermética, eternamente indescifrable. (Heraldo de Madrid).__

Si Así es... (si así os parece) había llevado a las tablas, bajo una veste cómica, la angustia del interrogante sobre la verdad posible, Vestir al desnudo, la siguiente obra de Pirandello estrenada en Madrid, por la "Cía. Concha Torres" (Maravillas, 23-XII-1925), en versión de Francisco Gómez Hidalgo de características semejantes a la de La razón de los demás⁷¹, fue entendida como una especie de respuesta a la pieza anterior. Entre los críticos que la comentaron suficientemente⁷², los de El Sol y La Voz señalaron la correspondencia existente entre una y otra pieza en términos de contraposición aclaradora. Frente a la fábula que había ilustrado la imposibilidad de poseer una verdad que, en opinión de algunos, había sido escamoteada de manera artificiosa, Vestir al desnudo era la "tragedia del hecho" (El Sol).

Las peripecias sufridas por la protagonista⁷³ tendían a identificar el binomio de verdad igual a muerte. Sólo la apariencia podría haberla salvado, pero los demás personajes, al contrario que la 'Signora Ponza' sí le habían arrebatado los velos que cubrían la desnudez de su verdad. Si ésta existe, mejor que nos inhibamos de indagarla, no tanto por la

vanidad del intento, sino por piedad ante la desgracias que tal búsqueda puede acarrear, pareció la idea de Vestir al desnudo (La Epoca, El Sol y La Voz), una idea que fue atacada también por su presunto carácter de alegato a favor del discutible derecho a la mentira (El Debate).

La oposición de planteamiento respecto de Así es... (si así os parece) se tradujo en un contraste análogo de escritura dramática. Al ser una tragedia del hecho, se consideró que Vestir al desnudo poseía mayor fuerza de realidad que la otra (La Voz) y que incluso podía calificarse de drama naturalista, "ciñéndose al sentido literal de la acción" en cuanto pintura de humanidad (El Sol) realizada analíticamente, como un proceso de desnudo hasta la anatomía que iba descubriendo cruel y descarnadamente el alma atormentada de 'Ersilia' (La Farsa y Heraldo de Madrid). Ese proceso parecía excluir toda delectación sentimental en el personaje. Pirandello no había querido conmover con las penas de la protagonista, hacia la que parecía no haber mostrado ternura (La Farsa y Heraldo de Madrid), sino que la emoción patética que emanaba de la contemplación de la desnudez moral era de carácter ideológico y, por tanto, superaba la anécdota adjetiva (El Debate) para convertirse en un "dolor de la inteligencia" (Heraldo de Madrid).

Para algunos comentaristas, el predominio del tema de pensamiento había determinado, pese a aquella emoción, una

sequedad que agostaba la obra por dentro (Heraldo de Madrid), al sustituir el análisis psicológico por una perspectiva intelectualista y palabrera "grata a los espíritus que pasan la vida buscando tres pies al gato" (Diario Universal). Aun sin negar la importancia en la obra de la cuestión metafísica (la índole de la verdad) y ética (nuestra actitud ante ella), Fernández Almagro (La Epoca) negó toda frialdad en la actitud de Pirandello. Al contrario, percibió una cordialidad de alcance poemático en la colocación del estudio de carácter de la protagonista en el centro del drama, de donde se había eliminado "toda acritud, todo impertinente humor, toda violencia que no sea la estrictamente indispensable para fijar el tipo", que resultaba así un carácter dramático perfectamente autónomo, "como una genial variante de la heroína romántica que el fin de siglo vació en los moldes del naturalismo".

Otros críticos no negaron el acierto posible de esta contextualización, pero su defensa del calor de sensibilidad en Vestir al desnudo se basó más bien en el sentido profundo de la caracterización del personaje principal, a partir de la imbricación del estudio del personaje con la deducción de sus implicaciones humanas generales, sea la contraposición de la verdad destructiva a la mentira piadosa (El Debate), sea el ahondamiento en la esencia dolorosa del hombre. Desde este punto de vista, 'Ersilia', cuya situación resultaba más

patética por la ambigüedad de no poderse conocer si ella era la causa o el efecto del drama, era como una suerte de "caja de Pandora" que "contiene en su ser e irradia en torno, todos los duelos y todas las desventuras humanas" (La Nación).

Vestir al desnudo había seguido el camino de los clásicos desde la Antigüedad en la expresión del dolor ineludible por su origen fatal. Como un personaje de tragedia griega, la desequilibrada 'Ersilia' caminaba hacia el destino de muerte que se había asignado a sí misma sin que se vislumbre la esperanza de una salida en los conceptos cristianos de caridad, sacrificio o justicia divina, posibilidades éstas que el autor desecha para obedecer exclusivamente a los dictados de la Naturaleza. Al igual que ésta no obedece a convencionalismos de leyes o credos, Pirandello se había revelado como "violento y amoral" -pese al final moralista al viejo estilo, según Rafael Marquina (Heraldo de Madrid)- a la hora de estudiar sin concesiones el espíritu humano, contrastando sus efectos en el espectador mismo. Esta era la raíz, según José de la Cueva (Informaciones), del éxito dramático de Pirandello, más que en las paradojas intelectuales o en la originalidad de la forma que servía aquel insobornable desvelamiento de las almas, una originalidad que procedía precisamente del intento de comunicarlas con más intensidad y de manera significativa. Otra

cosa es que se pensara que lo hubiese conseguido en este ejemplo.

La técnica dramática de Vestir al desnudo fue objeto de pareceres varios. Pirandello había llevado en esta pieza a un extremo su procedimiento de exposición indirecta, basado en la deducción progresiva de la trama a través de las alusiones fragmentarias, sin orden y a menudo contradictorias de los personajes, lo cual, para un espectador acostumbrado a los mecanismos de la obra bien hecha, podía parecer confuso. De hecho, se llegó a pensar que dicha confusión, que se creyó también la consecuencia de haber querido introducir complejidades psicológicas y metafísicas de difícil expresión escénica sencilla (La Farsa), disminuía la percepción del drama humano teatralizado (La Nación y El Socialista) y hacía más penoso el seguimiento del hilo de interés por conocer la verdad de 'Ersilia'. El estímulo de la curiosidad pareció sobreponerse al conflicto emocional (Heraldo de Madrid) de forma análoga a la de Así es... (si así os parece), aunque con la diferencia de su menor eficacia en Vestir al desnudo por la vaguedad de los elementos de su intriga, según Jorge de la Cueva (El Debate). Este la explicó en relación al propósito de Pirandello de saltar desde el drama particular a su sentido universal, esto es, "arrancar la emoción patética al personaje tangible que padece en la escena, apartándonos de su tragedia física para trasladarla a un romántico momento espiritual":

Esta pugna entre lo que se ve y lo que se quiere hacer sentir es lo que hace confusa la comedia: ha rehuído la acción, porque ella captaría demasiado al público; no hay pintura de caracteres, no hay un carácter en toda la obra, porque esto equivaldría a concretar algo; ni siquiera la protagonista lo es; el autor ha querido anularla físicamente en lo posible para que lo que conmueva sea la sola aspiración de todos -no de Elena, de toda la Humanidad- a cubrir las desnudeces y las fealdades del alma.

El ascetismo consiguiente, cifrado en el predominio del diálogo de función narrativa, provocaban, para el mismo crítico, una impresión de languidez discursiva compartida por algún otro (El Sol) y no refutada directamente por ninguno. No se puede afirmar, por lo tanto, que los críticos madrileños apreciaran la correspondencia magistral entre la escritura pirandelliana y la pesimista visión del mundo que trataba de expresar en Vestir al desnudo, si bien Fernández Almagro se refirió a la justificación del desorden en las palabras de los personajes por su conexión íntima e irracional con la realidad tal como es verdaderamente, esto es, un espacio desconocido e incommunicable:

Los personajes de Pirandello -ciertos personajes al menos: los más significativos- comienzan por dar impresión de alucinados, según suele reflejarse en la insistencia del diálogo, donde las palabras no se cruzan para fundirse en una atmósfera de mutua inteligencia, sino que más bien levantan muro impenetrable, a cada uno de cuyos lados se estrellan, obstinados con su razón, los interlocutores respectivos. Mas no tardamos en advertir -nuestro corazón emocionado lo delata- que tales criaturas, poseídas por la insania, son más dueñas de sí y aun clarividentes de lo que sospechábamos; que entrañan una enorme dosis de humanidad, y que quizá seamos nosotros los que suframos extravío, puerilmente

convencidos de que poseemos la clave de la vida y el universo...

Así -continuó Fernández Almagro-, la tortura y la violencia del lenguaje que no alcanzaba a liberar a los hablantes, transmitía por ello mismo un fondo palpitante de emociones que dotaban a los personajes pirandellianos sus matices de complejidad mudable. 'Ersilia Drei' era un ejemplo sobresaliente de una riqueza de sentidos que, por desgracia, la compañía que la estrenó en Madrid desvirtuó un tanto al cargar la mano del melodrama en la interpretación (La Epoca). Vestir al desnudo no tuvo, pues, en Madrid ni la puesta en escena ni la recepción -como hemos visto, llena de reservas y escasa de análisis extensos y rigurosos- que se merecía la que se ha venido considerando sin apenas disensiones una de las obras maestras de Pirandello. Tal vez se valoró demasiado en relación a una teatralidad cuyo esquema Pirandello estaba transformando desde dentro, por lo que no le eran aplicables las exigencias de claridad y orden en el proceso de disección psicológica que correspondían al modelo naturalista corriente del que Pirandello, si acaso, simplemente habría partido.

Por el contrario, el carácter provocadoramente innovador de la técnica dramática utilizada en Ciascuno a suo modo, segunda obra de la llamada trilogía del teatro en el teatro, puso agresivamente sobre el tablero el experimentalismo pirandelliano. Su desafío del gusto predominante exigió una

respuesta, que en Madrid fue bastante calmada, pues no se produjo en absoluto el escándalo del estreno romano de que se había hecho eco la prensa española. Cuando la "Cía. Mimi Aguglia", la misma que había dado a conocer poco antes en castellano Seis personajes en busca de autor puso con pobreza de medios⁷⁴ en la escena de la Latina, el 14 de mayo de 1926, Cada cual a su manera, título de la versión de Eduardo Marquina, el público se divirtió sin mostrarse apasionado a favor o en contra. La crítica sí aceptó el desafío y no dejó de discutir⁷⁵ una obra que se salía tan decidida y polémicamente de los caminos trillados.

Más que en otros estrenos madrileños del autor, los comentaristas se dividieron en dos bandos opuestos en cuanto a la valoración de lo visto sobre el escenario. Entre los contrarios a Pirandello, Francisco de Viu fue especialmente virulento, pues el reconocimiento del "talento formidable" del dramaturgo no le impidió calificarle también de "estafador", porque en su teatro demostraba toda clase de cualidades sin dignarse presentar una verdadera comedia, sustituida por una serie de piruetas con las que se podrían haber escrito "maravillosas obras dramáticas" si Pirandello no se hubiera contentado, como en Cada cual a su manera, con lo que el periodista llamó el espectáculo de la comedia. Otros compartieron su opinión de que se trataba de una gran broma,

pero no descalificaron tanto la obra por ello como por su presunta falta de originalidad y trascendencia.

La pieza sería una "humorada" de un virtuoso de la teatralidad (Informaciones) que ha pretendido una vez más sorprender con los malabarismos de su ingenio, sin conseguirlo porque los recursos utilizados no suponían sino una repetición divertida de sus propios trucos (El Imparcial). Pirandello había acumulado hechos y diálogos inusitados⁷⁶ que aspiraban a desconcertar, sobre todo la sucesión de cambios de opinión y la supresión de las barreras entre la realidad y la ficción dramática, tal como había hecho en Sei personaggi in cerca d'autore con mayor calado ideológico y emocional⁷⁷, pero esta vez no había conseguido sorprender porque "el público está demasiado en el secreto" (Diario Universal).

Con ello no se quería decir, por supuesto, que los espectadores madrileños estuviesen hartos de ver piezas igualmente vanguardistas, sino que la sorpresa fundamental, que era la intervención de las figuras del público, de los actores desde el patio de butacas, en el drama desarrollado en el espacio de ficción del escenario, como afirmando que "la verdadera realidad escénica es la misma que en la vida" (El Debate), además de contar con precedentes bien conocidos en España, como Un drama nuevo, de Tamayo y Baus (La Esfera, Heraldo de Madrid y El Imparcial), se anulaba a sí misma por el hecho de que el público se daba cuenta de que todo era

igualmente una ficción imaginada por Pirandello (La Esfera). Por otra parte, la metateatralidad se explicaba a sí misma, en lugar de apoyar un cuestionamiento integral, por haberse convertido en ocasiones en una autodefensa con las armas de una ironía "un poco barata" (El Imparcial) frente a los que atacaban su producción dramática, de quienes se habría burlado en un entreacto que pudo verse como un intento de adelantarse a la recepción de la obra y coaccionar la opinión, en vez de confiar el triunfo de sus convicciones filosóficas y teatrales a la pieza en sí (El Debate).

En cuanto al juego de versiones contradictorias que ilustraban su reiterado concepto relativista de la verdad y, al poderse sumar hasta el infinito, arrebatában validez conclusiva a un desenlace por ello caprichoso (Informaciones), constituían lo que Alejandro Miquis denominó su "truco interno" (Diario Universal). Las paradojas se combinaban incansablemente hasta producir un "enredo de vodevil" mental, porque todos se obstinaban en no entenderse como un medio de prolongar y complicar sus "silogísticos razonamientos" (ABC). El retorcimiento de ideas poco originales que, por ese mismo alambicamiento chocante, parecieron deberse sobre todo a "una habilidad del autor que ha encontrado un medio fácil de llamar la atención" (El Debate), como una pose cerebral de cuya sinceridad cabía dudarse. La sustitución de los sentimientos por la teoría, de lo que serían ejemplos escenas en que "los

amantes no se dicen su amor, sino que se lo explican filosóficamente" (Informaciones) o, más importante, la presencia del razonador como elemento estructural articulador del sentido, abundaban en aquella impresión:

No le da tiempo al autor de desarrollar todas estas ideas a lo largo de una acción que lo demostrara, y apela a un procedimiento pobre, extraño en un autor tan dueño de la mecánica teatral: el de sacar a un personaje, que se hace cansado con su tonillo doctoral, escéptico y amargo, que las vaya exponiendo, mientras el pequeño asunto va siendo la demostración de los aforismos. (El Debate).

La figura del personaje teorizante, al parecer resucitado de las comedias de Dumas hijo, fue considerado por Alejandro Miquis (La Esfera) el portavoz, levemente freudiano y sin gran hondura, no sólo de las ideas pirandellianas sino también del papel del subconsciente en la mutación de puntos de vista. Eran estas pulsiones, "la fuerza del instinto, el ímpetu ciego de la pasión erótica sobre los espejismos y falacias de la conciencia humana", las que, según el crítico del Heraldo de Madrid, llenaban de poesía la comedia por debajo de todos sus trucos y paradojas, los cuales, de todos modos, predominaban a la hora de definir la tonalidad de la obra. No sólo cabía entender las alusiones psicoanalistas en clave de parodia, como lo hizo el mismo Miquis (Diario Universal). La derivación hacia la tragedia chocaba con el mensaje de que nada merece la pena de apasionarse por ello. El pesimismo de partida se había resuelto en una farsa hábil y verdadera de diálogo

(Informaciones), en la cual la vanidad de las convicciones era materia cómica, subrayamiento humorístico de la ideología pirandelliana llevada a un extremo de gracia eficaz por el procedimiento de reducción al absurdo (El Debate).

Gran parte de los argumentos aducidos para rebajar el valor de Cada cual a su manera fueron utilizados por los críticos favorables a la pieza de forma que resaltaron inversamente su calidad dramática, que los demás habían reconocido con regateos. Así, la falta de originalidad de la obra fue negada por quienes señalaron que la reiteración de los temas no suponía monotonía alguna. La capacidad imaginativa de Pirandello le permitía hallar expresiones y razonamientos siempre diversos, pero dotados siempre también de particular fuerza sugestiva y dialéctica (ABC y El Socialista). A este principio general se superpuso la consideración de los recursos específicos empleados en Cada cual a su manera, comenzando por el llamativo de la intervención del público, que, por mucho que se le buscaran precedentes, llevaba el sello de la escritura individualísima de Pirandello.

Podía existir una semejanza en lo accesorio entre su teatro y otras manifestaciones dramáticas o de pensamiento, pero su originalidad radicaba en algo más central que unos motivos ideológicos determinados o una particular disposición de la trama: en "la encarnación de sus conflictos en figuras

dramáticas" (El Sol), y éstas procedían de una inspiración que superaba todas las sugerencias anteriores al integrarse en una construcción de coherencia decididamente personal. Aunque la apelación a la acción de los espectadores había existido siempre en espectáculos como la revista o el circo, Cada cual a su manera presentaba la novedad fundamental de que en el público estaban los verdaderos protagonistas del drama (El Liberal), de modo que la interrelación de los planos de la fábula generaba una realización del contenido ideológico en y a través de la escena.

La articulación de Cada cual a su manera en torno a dos acciones paralelas protagonizadas, respectivamente, por los personajes de la ficción que constituye la comedia representada y por los personajes de la vida real, sobre todo los que se ven afectados de manera íntima por su retrato en clave mientras asisten a la representación hasta verse impulsados a intervenir en ella (El Socialista y El Sol), significaba una expresión de gran efecto dramático de uno de los temas habituales de Pirandello, el de la prueba del espejo, el de la extrañeza ante la imagen reflejada que no corresponde a nuestra idea de nosotros mismos, como las figuras del público aludidas en la ficción chocaban con sus contrafiguras escénicas, anulándolas violentamente por medio de su pasión, tan humana, que había hecho fundir la realidad y la farsa en un abrazo, ante el cual perdía toda pertinencia el

problema, también eminentemente pirandelliano, del contraste entre el ser y el parecer (cambios de opinión), que en el ámbito teatral ficticio se había manifestado mediante un juego dialéctico y al cabo voluntariamente abstracto de paradojas vivientes (El Sol y La Voz).

A los dos planos considerados, se suma el tercero de los comentaristas externos de la acción, esto es, el de los que introducen el elemento metacrítico, que engloba no sólo a los que valoran la pieza que se está viendo sino a todo el público que reacciona de una manera u otra ante la comedia de la ficción y la actuación de los personajes que, en el mismo ámbito de realidad postulada, están tomando parte activa en el espectáculo al interrumpirlo. Con ello, el juego de espejos prolonga su radio aún más, a la totalidad de los participantes activos o pasivos del espectáculo teatral hasta un "término inverosímil" de maestría (La Voz): incluso el público de Cada cual a su manera presente en la sala en el sentido literal, no en el figurado de los espectadores concebidos por el autor en el interior de la obra, llegaba a ser manejado por el buen conocedor de su psicología que es Pirandello como si fuera un actor más (El Mundo). Los comentarios potenciales de los espectadores de cada representación de la obra entrarían a formar parte a su vez de ella en un proceso tendente al infinito que suprime definitivamente toda distinción neta entre la realidad y la ficción, entre la verdad y la mentira.

Desde ese punto de vista, Cada cual a su manera fue una de las producciones más extremas de Pirandello. No es extraño que aquéllos que tenían problemas en aceptar su visión incrementaran sus objeciones hasta casi el rechazo, mientras que otros la tuvieron por una de sus obras más logradas precisamente por su exacerbación (El Mundo, El Socialista y El Sol). Era la ruptura por ampliación de los límites del fenómeno teatro, al menos como se entendía éste en términos de ficción ilusionista, por lo que pareció justificado afirmar que "sus dramas y sus comedias no tienen nada de teatro", singularmente la recién estrenada, sino que son "otra cosa nueva, inclasificable mezcla de juego diestro, de conferencia filosófica [...] y de cuadro vivo con calientes colores". Estas palabras de José Luis Mayral (La Voz) no se dirigieron evidentemente a descalificarlo mediante la expulsión del género, como habían hecho otros; antes bien, se proponían ensalzar el alcance inconformista de su labor, es decir, inquietar las conciencias, sacudiéndolas de los tópicos, y "desvalorizar el teatro, y, en consecuencia, la vida actual, que refleja o pretende reflejar el arte escénico" de índole realista -se debería añadir-.

Desgraciadamente, la doble lección artística y moral de Pirandello, tan debatida en cada uno de sus puestas en escena, no volvió a ser escuchada en los teatros madrileños tras el estreno por Mimí Aguglia de sus dos piezas más

experimentalistas hasta entonces. Ninguna otra obra suya extensa sería presentada en la capital de España antes del estallido de la Guerra Civil. El hecho de que el Teatro de Arte dirigido por Enrique Almarza pusiese en escena, el 2 de julio de 1934, su misterio profano en un acto A la salida (All'uscita, 1922; editado en 1916), traducido por Fernando Mínguez y el mismo Almarza, durante la inauguración de dicha empresa teatral alternativa con sede en el Ateneo, no modificó la situación más que levemente, y su recepción fue, además, muy pobre⁷⁸.

Luz fue el único periódico que dedicó un espacio medianamente extenso al comentario de la obra, que para José de la Cueva (Informaciones) carecía de pericia escénica y de originalidad tras el cultivo de la ambientación de ultratumba por otros dramaturgos. Por el contrario, el crítico de Luz destacó el "poder mágico" del dramaturgo siciliano que había hecho vivir en la escena la desnudez trágica del hombre en su sentido metafísico, tal como éste se derivaba de un "deshacerse de sentimiento" que, lejos de ser un artificio, procedía del ahondamiento por el humorismo de la realidad desamparada de la personalidad humana. En A la salida, la situación de las figuras a las puertas de otra dimensión⁷⁹, reducidas a meras apariencias que no llegaban a componer un todo constituido por un contenido relleno de unas formas visibles, y sin hechos que, al encadenarse, generasen una historia, resultaban un

fondo revelador de aquella desnudez, que adquiría así la plasticidad característica del que el comentarista denominó, haciéndose eco de una cualidad mencionada a menudo con ocasión de otros estrenos, "el genio actual del drama plástico" (Luz).

Aparte de A la salida, que fue dado a conocer fuera del teatro comercial, con todas las limitaciones de difusión que ello suponía, y de algunas reposiciones⁸⁰, Pirandello dejó de ser una realidad escénica a partir de la temporada 1926-1927. En febrero de 1928 apareció la noticia de que Margarita Xirgu estaba ensayando una adaptación de La vita che ti diedi (1923) para estrenarla en Madrid⁸¹, pero no llegó a hacerlo. Esta desaparición de los teatros madrileños no se acompañó, sin embargo, de un desinterés paralelo por su teatro en cuanto a la crítica.

Ya desde 1925, significados intelectuales de la Corte le consagraron textos en que su personalidad dramática aparecía estudiada en su conjunto, sin el pie forzado del comentario de una obra en concreto. Bien es verdad que en varias de las recensiones de los últimos estrenos de Pirandello, los comentaristas habían aludido a diversos aspectos de su escritura sin relación directa con la obra que estaban juzgando. Así, fueron apareciendo cuestiones como la de la homogeneidad temática que denotaba la solidez de su pensamiento por debajo de las variantes de su expresión (sobre todo en las reseñas de Así es... (si así os parece) y Vestir

al desnudo, en el Heraldo de Madrid y El Sol, respectivamente); su carácter de hombre de teatro preocupado por experimentar con su técnica⁸²; su cerebralismo ingenioso⁸³ y su matización⁸⁴, o la relación entre su filosofía y su actuación personal⁸⁵. Sin embargo, será en los ensayos monográficos donde su teatro será estudiado de manera sistemática, enlazando con los que lo habían dado a conocer en primera instancia tras el estreno de Sei personaggi in cerca d'autore.

Aunque la mayoría de esos textos hablaron de Pirandello como dramaturgo, que era la actividad que le había convertido en un clásico viviente, apareció también algún artículo que comentó su labor igualmente renovadora como director. Juan Chabás elogió⁸⁶ su trabajo al frente del Teatro de Arte de Roma por la selección de obras, que favorecía las relaciones del teatro italiano con el extranjero, y, sobre todo, por la calidad moderna de sus puestas en escena, en las cuales había resuelto desde una creatividad propia los problemas escenográficos y de interpretación.

Los decorados obedecían a su exigencia de que se tuviera en cuenta estrictamente la significación de la obra escenificada para poder hallar los colores y líneas fundamentales que correspondiesen a aquélla, con tendencia a un esquematismo sintético esencial, en forma de "grandes masas de planos que la luz cambia y modifica" según una organización

luminotécnica que sustituyó las candilejas y los demás medios tradicionales de iluminación por un sistema dinámico que permitía adaptar la luz a la acción dramática. En cuanto al trabajo de los actores, Pirandello les enseñaba a evitar el amaneramiento del estilo personal de virtuoso para poder reflejar la vida intransferible, creada de nuevo por entero, de cada personaje, según la omnipresente concepción pirandelliana:

El personaje tiene una vida real -la vida de ficción que nosotros le damos al crearle-, que es más fuerte que toda nuestra existencia. Y un actor perfecto, olvidándose completamente de quién es, debe vivir tan sólo dentro de la contingencia segura y verdadera, más verdadera que él, del personaje que representa. El actor perfecto para Pirandello sería el hombre falso ante nosotros -real en él- que con su torturada familia va en busca de un autor. Desde el momento que un personaje ha recibido vida en la imaginación de un autor, busca -crea- al autor mismo y al actor que ha de encarnarle. Y para eso es necesario que el actor viva de nuevo cada vez que vive en un personaje diferente. No sólo debe aprender un papel, sino que cada vez ha de aprender a ser actor. Diversa la vida, diversa la representación. Con todo esto, dicho queda que los actores de Pirandello no pueden recitar para el público, sino sólo en el caso pirandelliano en que el público se aparezca ante ellos como una ficción. El actor habla dentro del escenario y para la vida cerrada en el escenario.

Los principales ensayos que se dedicaron a la dramaturgia de Pirandello, además de exponer el carácter del teatro pirandelliano según cada crítico, revelan una actitud polémica análoga a la que había movido a los autores de las recensiones de sus estrenos a atacar o defender la legitimidad teatral de su escritura en relación a unos cuantos argumentos

recurrentes. Entre ellos destacan las imputaciones de su carencia de emoción y de su arbitrariedad ingeniosa, que se traducirían en un gusto por sorprender a toda costa en busca de la notoriedad, aun pagando el precio de la deshumanización. El primero fue refutado, entre otros, por Azorín en el es que es tal vez el artículo más importante que dedicó a Pirandello⁸⁷.

De acuerdo con sus reservas ante el teatro realista, el autor de Lo invisible destacó sobre todo la exploración emprendida por Pirandello de un ámbito fuera de la cotidianidad, ámbito al que se llegaba en tres etapas: primero se ponía en duda la realidad sensible, cuyas leyes no sirven para el espacio dramático; luego era la realidad propia, la de la personalidad que quiere ser punto de referencia constante la que se cuestionaba desde el interior de uno mismo y, por último, se descubría que tampoco se puede recurrir a los demás para asegurar la personalidad que se escapa, porque los otros tienen de ella imágenes distintas. El drama acaba por moverse "en plena región de la entelequia" (p. 147), completamente fuera del mundo de la materia y la pasión vivas y en el seno de "un orbe superior, espiritual, incruento, todo imaginación e irrealdad" (p. 145), como un sueño que evoca el recuerdo de otro dramaturgo con soberbia capacidad de abstraer, Calderón de la Barca. Pero la abstracción no suponía que esa "realidad fantasmagórica" no tuviese el vigor pasional de la otra,

puesto que el conflicto de la personalidad con el exterior correspondía a experiencias que se pueden tener de hecho y, en todo caso, siempre era trágica y emocionante "la lucha formidable entre la vida real y la ficticia" (p. 147) que recorría toda la obra dramática de Pirandello, según Azorín, desligándolo de la esclavitud tradicional del teatro al hecho concreto y a la "pasión tangible" (p. 145).

Contra el argumento de la arbitrariedad esnobista de Pirandello se dirigió principalmente el "prólogo" que F. Azzati puso a su traducción de Sei personaggi in cerca d'autore⁸⁸, en el que negó que tuviera cualquier pretensión de éxito fácil a partir de una originalidad toda rebuscada y exterior. Sus asuntos y su expresión dramática de apariencia tan inverosímil y tan paradójica, como juegos caprichosos de ingenio, procedían de la observación profunda de la vida, que ofrece cada día "realidades que parecerían mixtificaciones y burlas y paradojas" (pp. VIII-IX) hecha con la entrega más sincera, "no un juego de artificios ajenos o apartados del sentimiento del autor como calculada obra de análisis, sino una suma de su propio espíritu, fundida espontáneamente en la acción" (p. IX), un espíritu que amaba la vida, pero cuya penetración impedía que se complaciera tan sólo en sus aspectos risueños o fácilmente emocionales:

Luis Pirandello es el primero entre los autores modernos afiliados a esa limitadísima formación no revolucionaria de las apariencias, sino de los más

recóndito en lo más íntimo, que ilumina, en el arte, nuestra vida interior. (p. XI).

Y al ser fiel a esa "vida interior", revelaba también la conciencia recóndita de la época en ella reflejada, con todas sus dudas y esperanzas fallidas en sistemas que pudiesen liberar, o al menos consolar, de las sombras de la incertidumbre ante el presente y el futuro.

Con esta correspondencia entre Pirandello y su tiempo estuvo de acuerdo Andrés Gómez de Baquero (Andrenio), pero las consecuencias que dedujo fueron opuestas para la valoración de la producción teatral estudiada. Su extenso ensayo "Pirandello en España"⁸⁹ fue tal vez el ataque más duro contra la propuesta dramática del siciliano, contra el que dirigió sus recursos de crítico diestro en una argumentación que sintetizó con gran poder de convicción la mayoría de las razones para no admirar al autor de Sei personaggi in cerca d'autore que se habían ido aduciendo hasta entonces. Empezando por el análisis de la coyuntura histórica, Andrenio, señaló que Pirandello había llegado a España en el buen cuarto de hora para la conquista del interés de los intelectuales, en un momento en que existía un apetito de novedades por el estancamiento artístico del teatro en boga, que la visita de una compañía italiana prestigiosa y hábil a la hora de promocionarse como la dirigida por Niccodemi capitalizó hasta provocar la fiebre pirandellista. Esta sólo fue una manifestación indígena de

fuerza considerable⁹⁰ de una tendencia universal que explicaría el éxito de un Pirandello convertido en "autor de exportación" (p. 43).

De acuerdo con sus prejuicios de conservador en estética, Andrenio protestó ante la desorientación de unos contemporáneos que preferían a la normalidad lo extravagante y lo raro, que amenazaban con expulsar del canon los modelos clásicos para poner en su lugar "ídolos monstruosos, como los de los monumentos aztecas" (p. 14). El anhelo moderno de traspasar los límites de la representación y acceder al centro misterioso de las cosas de manera original había acarreado, junto a diversos hallazgos, absurdos e incoherencias:

El afán de alcanzar expresión más sutil, más patética y más limpia de materialidad conduce al balbuceo, a lo inacabado, a tomar los fetos artísticos por criaturas de una especie nueva. (p. 15).

En su opinión, Pirandello era un ejemplo sobresaliente del fenómeno denunciado, sobre todo por Sei personaggi in cerca d'autore, que Andrenio analizó detenidamente como apuntando al corazón de su prestigio como dramaturgo. Una vez planteada la cuestión de si la convivencia de los Personajes a medio crear con figuras ordinarias de contextura realista era simplemente "una fantasía extravagante [...] fuera de las normas naturales de la dramática" (p. 17), o bien un nuevo procedimiento escénico, el crítico procedió a desmontar esta segunda posibilidad a partir de la refutación de las

observaciones del propio Pirandello en el prefacio del drama y diversos artículos y entrevistas⁹¹.

La intención de sátira de la práctica teatral, "como una interpretación humorística de lo dramático" (p.19), fue despojada de su trascendencia al plantear que dicha introducción del humor, por otra parte nada nueva en el género dramático, o bien era accidental y no representaba sino "una aportación de realismo" (p. 20) derivada del reflejo de la variedad de la vida y no daba lugar así a una modalidad literaria per se, o bien era fundamental y constituía una actitud sistemática, lo que tampoco era nuevo, ya que se trataba entonces de una parodia y, como tal, no tenía más valor que el de un pasatiempo ingenioso.

En cuanto al postulado de la vida propia y autónoma de las criaturas ficticias, lo aceptó únicamente como una metáfora, puesto que aquella vida de las creaciones literarias sólo presentaba una semejanza alegórica con la existencia humana real en cuanto las interpretaciones sucesivas introducían mudanzas, igual que en el flujo vital. Sin embargo, esto no sería aplicable a los seis Personajes por carecer de una forma definitiva; no se habían realizado aún y, por tanto, representaban simplemente estadios del proceso de creación en el seno de "un experimento de teatro dramático" (p. 47). En sí mismos, no eran sino conatos de individuos que alcanzaban precisamente su mayor eficacia en las escenas en

que revestían mayor apariencia humana en el orden realista, aun en clave de parodia, como en la "de grand guignol" (p. 50) entre el 'Padre' y la 'Figliastra' en casa de 'Madame Pace' o en el desenlace cruento. Así pues, el intento de descubrir nuevas cualidades dramáticas en un tipo de personajes originales (aquellos a medio hacer) se contradecía a sí misma, probando inversamente la superioridad de los personajes y obras sustantivas o ilusionistas, completas de realidad:

Los fetos no son superiores a los seres de tiempo, ni el esbozo a la obra, ni el conato a la realización. Los Seis personajes son fetos literarios. La obra de arte es ensueño, invención; pero también realización. (p. 50).

Pirandello se había servido de los Personajes para escribir, dejándolos al margen, "una obra muy curiosa, un lucido ejercicio de prestidigitación literaria, de ilusionismo escénico" (p. 51), al que contribuían los elementos básicos de "un boceto de drama realista, crudo, de estilo granguíñolesco, y una sátira literaria del personaje y del intérprete, de las interpretaciones del autor de comedias y del comediante cotejadas con la potencialidad o posibilidad del personaje de ficción" (pp. 50-51). Todo ello configuraba un comentario teatral ingenioso -en tanto "el ingenio comprende y expresa" (p. 52)-, pero no una creación genial por la ausencia de materialización, condición de la emoción humana propia del teatro, al menos de un teatro popular y no de atractivo tan

sólo como inteligente "tema erudito de academia o cenáculo literario" (p. 54):

Seis personajes en busca de autor [... es] una obra extravagante, en el buen sentido de la palabra; una obra suelta, fuera de las colecciones, llamada a peregrinar sola o en mala compañía por los caminos del arte. La atracción que ejerce sobre un cierto número de espíritus selectos, escoltados por una turba de snoobs, me parece un placer profesional de intelectuales saturados de literatura. (pp. 57-58).

Dada su desconexión de las fuentes de emoción dramática, razón por la que no podría ser piedra de fundación de un teatro futuro, pues podría tener "imitaciones, pero no prole" (pp. 20-21), ¿cómo explicar el prestigio excepcional de la obra maestra pirandelliana entre las diversas explotaciones del gusto de la novedad por la novedad que Andrenio veía en su tiempo? Ahí entraba la consideración de la habilidad teatral del autor. Aunque pareciera la suya una dramaturgia atrevida de joven, se podía percibir el oficio de muchos años de vida creativa, mucha "cocina literaria" (p. 44) en la gran teatralidad desplegada, por ejemplo, en las transiciones entre el mundo de los Personajes y el de los actores y, en general, en el talento de la composición, que le habían permitido triunfar más que en ninguna de sus otras piezas en su búsqueda del interés por el procedimiento de la sorpresa. Pero ello no salvaba a Sei personaggi in cerca d'autore ("obra de sorpresa y habilidad, en que se inserta un fragmento dramático", [p.

27]) de la descalificación de ser un mero fruto de ingenio, por mucho que éste fuera de un virtuosismo sobresaliente.

Si la concepción que de Pirandello tuvo Andrenio puede resumirse en una fórmula, ésta sería la de "autor muy ingenioso" (p. 30). A su ingenio atribuyó a la vez la variedad de los elementos que atraían la atención por su extrañeza y la incapacidad de producir una creación firme. Como declaró en el principio mismo de su ensayo:

Pirandello me parece un ingenio sumamente interesante, proteico, móvil, lleno de ensayos y conatos, en el cual apuntan muchas posibilidades que no llegaron a florecer ni a dar fruto. [...] Se percibe en sus obras como una diseminación del ingenio, solicitado por muchas tentaciones, curioso de muchos motivos, amigo de vagabundear por todos los senderos del Parnaso. De esa movilidad, que llega al acrobatismo; de esa multiplicidad de matices, de intentos, de sugerencias, viene el que se preste a su obra a tan diferentes interpretaciones. (p. 9).

De ahí la afirmación de que era un autor fragmentario, de escaso aliento "para una vasta composición literaria, armónica y coherente" (p. 31), que brillaba sobre todo en la creación de novelas cortas y, sobre todo, en la utilización de "métodos de prestidigitador" (p. 23) para convertir su limitación en una ventaja, falsa bajo su apariencia deslumbrante:

Gran parte de lo que pasa por originalidad de su teatro se debe a esta tendencia fragmentaria, a esta incapacidad o dificultad para una composición de gran estilo y de firme y simétrica arquitectura. Como Pirandello tiene un ingenio muy ágil y el hábito de escritor le ha dado gran soltura de mecanismo de

pensamiento, salva la dificultad con una pirueta, con una sorpresa, con un efecto de ilusionismo. (p. 31).

Lo mismo podía decirse de su filosofía. Esta no era tal, según Andrenio, pues no poseía un sistema de líneas claras que se acusase de forma determinada en sus obras, y los conceptos de humorismo, de la personalidad múltiple, del conflicto entre la realidad y la ficción, etc., no eran más que procedimientos o inspiraciones de artista en estado de nebulosa:

La filosofía de Pirandello la han elaborado sus comentaristas para explicar las cabriolas de su ingenio y los caprichos de su dramática, en vez de aplicar al caso los procedimientos generales de la crítica. (p. 24).

Siendo el contenido ideológico de sus obras un truco análogo al de la técnica teatral, el crítico llega a aceptar, aun marcando las distancias de intención literaria, la comparación de Pirandello con Muñoz Seca, de quien el siciliano sería un equivalente "a quien han tomado en serio, unos por simplicidad, y otros por exceso de sutileza" (p. 27). Al menos, ambos coincidirían en su método, con la diferencia de que, en el italiano, "el absurdo inicial, en vez de producir consecuencias cómicas, produce consecuencias dramáticas" (p. 32):

Me parece cierto que Pirandello aplica al drama y a la comedia sería el procedimiento del vaudeville o del juguete cómico, que consiste en sentar un absurdo inicial e ir desarrollando las consecuencias a favor del pacto que tienen hecho los personajes de renunciar al sentido común y a la evidencia. El absurdo y la sorpresa son los

pilares de su dramática. Sobre ellos edifican una inventiva fértil y una osadía acrobática. (p. 27).

Paragonar al autor de Sei personaggi in cerca d'autore con el maestro del astracán significaba una degradación de la que sólo nos podemos hacer idea recordando la bajísima estimación en que tenían algunos de sus contemporáneos a Muñoz Seca. El golpe que ello podía significar para el prestigio de Pirandello puede resumirse en el siguiente pasaje, procedente de una reseña de Pirandello y Cía⁹²:

La mayor avería que le ha ocurrido al pirandellismo en España es que un crítico de la legítima autoridad y el talento de Andrenio sea antipirandelliano.

Sin embargo, el ataque no bastó para compensar en la balanza el peso de los valores de renovación de Pirandello, a los que Andrenio se había opuesto por un principio clasicista que no pasó desapercibido⁹³ y que limitaría plausiblemente su influencia entre los intelectuales estéticamente progresistas, aunque no dejase de tener eco también entre ellos. A este respecto, el ensayo que dedicó a Pirandello Enrique Estévez-Ortega⁹⁴, quien se suele distinguir tanto por sus conocimientos amplísimos de la escena internacional⁹⁵ como por su tendencia a resumir el estado de opinión sobre el tema tratado más que dar una visión original, puede ser representativo del efecto de los posicionamientos

críticos de Andrenio, a los que hay que sumar los de Azzati, ambos citados textualmente.

El primero sembró dudas en él sobre su trascendencia. Aunque Pirandello "ha sugerido a los demás deseos de hacer cosas nuevas, de modificar y romper lo viejo, lo usado y de remozarlo" (p. 108), lo que bastaba a hacerlo considerar como una fuerza innovadora en la práctica, era discutible que la suya fuese una originalidad esencial. Haciéndose eco de la calificación de su técnica de cocina literaria con mucho oficio por Andrenio, Estévez-Ortega vio en el dominio de la teatralidad el rasgo principal de su dramaturgia, por debajo de los "recursos insospechados" (p. 109) que utilizara en cada pieza, unas veces logrados y otras, como en el desenlace forzado -en su opinión- de Cada cual a su manera, no tanto. Esa maestría técnica general era la que le llevaba a la exhibición de ingenio, al culteranismo equivalente a la acrobacia del crítico anterior:

El culteranismo que parece advertirse en sus alardes escénicos, es, más que nada, un exceso de dominio de la técnica teatral; ese savoir faire peculiarísimo que le permite disfrazar la verdad real en imaginativa, gracias a sus portentosos recursos, a su ingenio inagotable, a su poderosa inventiva, hecha poco a poco en la novela y en el cuento. (p. 113).

Pero, a diferencia de Andrenio, sí creyó que su teatralidad se sostenía sobre una construcción sólida de ideas y sentimientos. Todas sus obras se complementaban en el

sentido de que cada una ofrecía una perspectiva singular de las cuestiones que, en conjunto, formaban su filosofía. Al contrario de la mayoría de las piezas que se estrenaban, las suyas resultaban también nuevas en el panorama por la enjundia de sus preocupaciones, que dijo -siguiendo a Azzati, aunque sin mencionarlo- enraizadas en lo profundo de su espíritu hasta el punto que la necesidad de exponerlas se convertía en casi una obsesión, ante cuyo apremio no había vacilado en sacrificar "los cánones, reglas y costumbres de siempre" (p. 113) con el fin de expresarlas con mayor vividez, con emoción más plena a través de personajes que sienten y padecen, animando lo que, dado su origen, podía reducirse a simple cerebralidad, pero que, al contrario, se convertía en estímulo de reteatralización. Mientras que otros se limitaban a confiar exclusivamente a la palabra la comunicación de un efecto estético (Gabriele D'Annunzio fue el escritor mencionado) o de unas ideas, Pirandello ponía a contribución sus habilidades teatrales para crear producciones en que un contenido no convencional modificaba estructuralmente en la misma dirección las formas escénicas de que se servía.

En este sentido, Pirandello parecía confirmar la impresión de su parecido a George Bernard Shaw en cuanto a la actitud ante la materia dramática. Araquistáin⁹⁶ los emparejó de hecho al considerarlos "los dos hombres más representativos del teatro contemporáneo, por su acción

disolvente" mediante una comicidad reductora al absurdo de todos los criterios sobre los que se fundaba el edificio ideal y material de la sociedad vigente hasta entonces, sin excluir por supuesto el teatro. En reacción contra el anquilosamiento de las convenciones dramáticas, estos autores parecieron volver sus ojos a la variedad ilimitada de la vida y la conciencia. La principal diferencia entre el siciliano y el angloirlandés estribaría en los ámbitos sobre los que se ejerció su crítica disolutoria. Mientras que Shaw solía operar sobre la conciencia social, Pirandello lo hacía sobre la del individuo hasta llegar a una conclusión de "escepticismo absoluto en el conocimiento lógico, en el moral y en el estético".

Ante la multiplicidad en la misma persona de las conciencias morales, ante la inexistencia de soluciones de continuidad entre la razón y la locura o la ficción y la realidad, ante la imposibilidad de aprehender la verdad, el autor de Così è (se vi pare) renunció por completo a "todo criterio trascendente". Sin embargo, ello no le había supuesto adoptar una actitud impasible y distanciada, puesto que el humorismo revelador de la falacia de las ilusiones epistemológicas y de identidad del ser humano albergaba un sentimiento de piedad difusamente religioso⁹⁷ cuya consecuencia sería una "comunidad colectiva" de compasión ante la cual su arte salvaba un riesgo que acecha a toda actitud

escéptica y que Pirandello no parecía haber sorteado tan airoosamente en su vida pública:

El peligro de ese pirronismo es que degenera en cinismo de tonel, en franca impudicia, como el de Diógenes. Ya es sospechoso que Pirandello figure entre las camisas grises, si no negras, del fascismo, que en agradecimiento a tan valiosa conquista ha subvencionado liberalmente su teatro. Si no hay verdad firme acerca de nada, ¿cómo ha de haberla acerca del estado? Lo tragicómico sería que Pirandello, después de reírse de todas las nociones humanas, sólo se pusiera serio ante el régimen fascista. Pero lo probable es que un humorista tan radical como él tome pirandellianamente al Mecenaz y sólo en serio el mecenado. Y, sin embargo... Pero no seamos demasiado severos con Pirandello por un tiquismiquis político. Su obra literaria nos importa.

Las últimas frases de la cita, escritas por un destacado militante del socialismo español, presumible enemigo por tanto de lo que representaba un compromiso con el Fascismo como el de Pirandello, sugieren que la evolución política de éste no modificó demasiado su imagen en el Madrid previo a la Guerra Civil. Se le valoró siempre en un orden estético y, como mucho, filosófico, esto es, en relación a sus ideas tal como aparecían expresadas mediante unas formas dramáticas que fueron las que interesaron primordialmente a los críticos, aunque existiera la inevitable mediación de sus mentalidades respectivas.

El mismo Araquistáin atacó en La batalla teatral⁹⁸ el escepticismo pirandelliano en nombre del "grave síntoma histórico" (p. 143) que podía suponer que la disolución de la conciencia y el escepticismo acarreasen una dejación de las

responsabilidades de cada uno para con la sociedad en nombre de la imposibilidad de conocer y, consecuentemente, de actuar hacia su mejora, lo que, para aquel intelectual comprometido estaba cerca de ser una aberración mental y ética, que ejemplificó en la sofistería de Così è (se vi pare) (v.s.). Ello no le impidió seguir manteniendo una buena consideración del dramaturgo, que no cambió sustancialmente a juzgar por el hecho de que buena parte de las páginas dedicadas a Pirandello en aquel libro sean un resumen de los artículos de Araquistáin publicados tras el estreno de Sei personaggi in cerca d'autore.

La actitud del intelectual socialista aporta indicios para no creer que el relativo eclipse de Pirandello en Madrid durante los años treinta deba atribuirse a la politización creciente del panorama intelectual español, impresión que contribuye a confirmar el hecho de que hubieran sido críticos en principio conservadores tanto como los progresistas los que habían defendido o atacado indistintamente a Pirandello a la hora de comentar las piezas estrenadas de éste. El ensayo de Araquistáin sugiere indirectamente que las posibles causas de aquella baja de interés por el dramaturgo siciliano fueron otras. Su resumen de lo escrito años antes, procedimiento no excepcional⁹⁹, hace pensar en un cierto agotamiento del debate sobre la producción teatral pirandelliana, un debate en

el que se fueron reiterando los mismos argumentos con más o menos penetración, pero sin demasiadas variaciones.

Prácticamente se había paralizado a Pirandello en una forma que no sólo dejaba de lado una buena parte de las potencialidades exegeticas de las obras conocidas sino también solía dejar escapar la importancia del giro representado por el ciclo de los mitos. El propio Araquistáin pareció despreciar su intuición del espíritu religioso no confesional subyacente al humorismo pirandelliano al no utilizar materiales de sus textos en que aludía a ese "sentimiento piadoso" (esto es, de piedad) para el capítulo monográfico sobre Pirandello en La batalla teatral, a pesar de que el libro es posterior al estreno original de aquellos mitos pirandellianos, sobre todo el de Lazzaro (1929), que es precisamente su pieza más directamente ligada con una temática religiosa¹⁰⁰.

La fijación del autor de Sei personaggi in cerca d'autore en figura teatral ya clásica le restó seguramente fuerza de actualidad, sin la cual es probable que no se le quisiese otorgar una atención que estaban acaparando otros dramaturgos europeos de vanguardia que no habían tenido aún la suerte de ser estudiados y, menos todavía, estrenados en Madrid con la frecuencia de Pirandello, si bien esto no disminuyó el reconocimiento de su lugar preeminente en el proceso de renovación del teatro italiano y, por ende, del europeo. Es

sintomática la afirmación de Laviada en 1933 de que "puede servir de guía a los nuevos autores para ir en la vanguardia del arte dramático"¹⁰¹. La recomendación era ociosa, pues la resonancia de Pirandello en dramaturgos españoles de la época fue considerable¹⁰², pero tiene el interés de sugerir hasta qué punto Pirandello continuó siendo una presencia con fuerza suficiente como para atravesar incluso la crisis de la Guerra Civil y convertirse en uno de los dramaturgos renovadores mejor aceptados durante los años del régimen franquista¹⁰³.

3.2.1.2.2. LA FUNDACION DEL GROTTESCO. LUIGI CHIARELLI:

En pocas ocasiones los historiadores del teatro han dispuesto de una fecha precisa que pudiese servir de emblema indiscutible del comienzo de una mutación en el panorama dramático de una época o un país. Una de ellas es, sin duda, la del 31 de mayo de 1916. Aquel día, el estreno en el teatro Argentina de Roma de La maschera e il volto, de Luigi Chiarelli, significó no sólo la consagración definitiva de su autor sino también, y sobre todo, el primer éxito italiano de un modelo de dramaturgia abiertamente rupturista con las modalidades naturalistas, burguesas o poéticas antes imperantes, frente a las cuales planteó una alternativa que pronto recibiría el nombre de grottesco, a partir de la calificación genérica elegida por Chiarelli para su farsa ("grottesco in tre atti"). Esta etiqueta hizo tal fortuna que fue aplicada a un buen número de dramaturgos que, sobre todo en los primeros diez años después de la revelación de la obra más conocida de Chiarelli, parecieron seguir sus pasos en el cuestionamiento de las formas teatrales burguesas y, por lo tanto, también de la mentalidad que éstas reflejaban.

Todos ellos habrían articulado un movimiento dramático renovador de una solidez comparable a la de otros igualmente coherentes como el Expresionismo alemán o el Futurismo ruso, más allá de las diferencias individuales de cada autor. Así,

fueron a veces incluidos en el grotesco dramaturgos tan dispares como Luigi Pirandello y Rosso di San Secondo, quienes le otorgaron su mayor prestigio, a costa de difuminar sus límites. La polémica consiguiente, alimentada por la diferente concepción del movimiento, aún no se ha resuelto.

Mientras por una parte se ha podido atender a los posibles rasgos comunes, tales como el humorismo amargo del descubrimiento de la falacia de las apoyaturas sociales y morales que pretenden asegurar el ser social a despecho de su caprichosidad cambiante o la pintura de los personajes al modo de marionetas como mecanismo de denuncia de la relatividad débil del comportamiento humano. Por otra, también se ha circunscrito el grotesco a aquello que podía deducirse con claridad de la pieza fundadora, es decir, la utilización extensa de motivos ideológicos y formales del teatro burgués de preguerra, aunque trasmutando su significado hacia un escepticismo irónico, con lo que se excluían los experimentos formal y conceptualmente más audaces de Pirandello, Rosso di San Secondo y, más tarde, Massimo Bontempelli, y el movimiento quedaba reducido a su fundador, además de Luigi Antonelli y Enrico Cavacchioli, es decir, los dramaturgos considerados tradicionalmente como los groteschi por excelencia, a pesar de las notables diferencias entre ellos. Al menos en apariencia, obedecen a tipos muy distintos de escritura la tendencia a la farsa satírica de Chiarelli, el gusto por lo

fantástico de Antonelli y las pretensiones de trascendencia filosófica de los simbólicos muñecos de aire futurista del tercero de los autores citados, de manera que, al fin y la postre, parece que se habría de abordar el grotesco como una generalidad lata compatible con las marcadas individualidades de sus posibles miembros. La ambigüedad resultante ya se manifestó, entre otras cosas, en los diversos análisis efectuados por la crítica madrileña con ocasión de la subida a las tablas de las obras correspondientes.

La revelación escénica de aquella corriente renovadora se produjo gracias a la serie de representaciones ofrecidas por la "Cía. Vera Vergani" en la temporada de 1923-1924. El hecho de que se estrenase con anterioridad, por la "Cía. Manuel París" (Imperial, 6-I-1923), la versión con el título de Lo que no te esperas¹⁰⁴ de la comedia Quello che non t'aspetti (1921), de Luigi Barzini y Arnaldo Fraccaroli¹⁰⁵, la cual se relaciona con el grotesco al tratarse de una parodia suya y del pirandellismo, no tuvo ninguna consecuencia exegética de interés aquí, ya que fue tenida por una farsa cualquiera de objetivo comercial y tratada por ello muy desdeñosamente¹⁰⁶. Este precedente no cuenta, pues, a la hora de hacer la crónica de la llegada del movimiento italiano a Madrid. La primicia continúa correspondiendo al estreno de la chiarelliana La maschera e il volto por el conjunto dirigido por Dario Niccodemi, que la interpretó con una

comprensión total de sus características el 23 de diciembre de 1923, un día después del resonante de Sei personaggi in cerca d'autore, de Pirandello.

La cercanía de ese acontecimiento influyó menos de lo que se podría esperar en la recepción de la pieza de Chiarelli¹⁰⁷, aunque hubo alguna comparación que remite a la clasificación implícita de ambos autores en una empresa dramática similar, con desventaja para una comedia indudablemente divertida pero no compleja a la manera personal y originalísima de Pirandello (España). Era verdad que el grotesco pionero parecía respetar las reglas de juego del teatro burgués tradicional, sobre todo en una fábula que no dejaba de aprovechar algunos de los motivos más conocidos de la modalidad contra la que se había alzado¹⁰⁸, empezando por el del adulterio como origen del conflicto¹⁰⁹, que suscitó la objeción de su carácter manido (La Epoca). No obstante, cupo aducir que precisamente la anécdota convencional, por momentos cercana incluso al vodevil (El Socialista), que sintetizaba el problema moral planteado, facilitaba también la intención de hacer ver más efectivamente su falsedad intrínseca en toda su magnitud (Heraldo de Madrid y El Liberal), que iba más allá de la repetición cansina de unos comportamientos en el teatro. La ruptura de expectativas efectuada aún en el tributo aparente a las convenciones sociales -y dramáticas- otorgaba mayor fuerza a una sátira

mordaz no sólo contra el honor calderoniano (El Imparcial) -un simple pretexto, sino especialmente "contra la sociedad y la hipocresía de sus hábitos" (Heraldo de Madrid).

Como bien indicaba el título, "su primer acierto" (ABC), Chiarelli pretendió arrancar la máscara de la ficción impuesta socialmente para poder descubrir el rostro de la verdad íntima con toda su emoción. Esta pugna de la autenticidad del sentimiento dolorido por salir a la luz teñía de tragedia unas peripecias tanto más cómicas cuanto su ridículo no parecía buscado sino que surgía sin esfuerzo de la perspectiva distanciada impuesta por el satírico desajuste de la verdad y la convención, del mundo que se toma en serio y la vida (Heraldo de Madrid). Lo triste y lo desenfadado se fundía inextricablemente a través de un desarrollo destacado por su habilidad y soltura por casi todos, con las reservas de un Enrique Díez-Canedo para quien valía más la concepción de la pieza que su plasmación práctica a causa de la que consideró lentitud de los actos y ausencia de novedad -probablemente intencional- en las reflexiones (El Sol).

Aquella fusión, sostenida en el transcurso de la acción, generaba continuamente un sentimiento humorístico, no demasiado alejado por cierto del concepto pirandelliano, que integraba los diversos elementos presentes en una unidad de sentido basada en la profundización en las contradicciones del ser humano como animal social más que en el moralismo de la

sátira clásica, lo que confería a la obra sus tonos originales, íntimamente renovadores en el marco genérico de la comedia (Heraldo de Madrid, El Imparcial, El Liberal y El Sol [v.i.]), también en el aspecto de su escritura.

No era esperable que un cambio tal de perspectiva no afectase también a la expresión, por más que el autor quisiera conservar lo más posible de la vieja forma, y de ahí la entreveración del realismo hasta entonces predominante con elementos de aire arbitrario, de farsa precisamente grotesca (La Epoca), que contribuían al surgimiento del nuevo humor, de cuya complejidad tragicómica esa conjugación de lo verosímil con lo libremente imaginario resultaba equivalente en una dimensión distinta. No por ello se la percibió como separada en el producto artístico final, perfectamente integrado, repetimos, hasta el punto de poder ser gustado el primer fruto del grotesco en toda su madurez, gracias a la cual pasó de mera propuesta a realidad histórica y dramáticamente significativa, digna más de definición que de juicio. El tratamiento de Chiarelli como si fuera un clásico sería la consecuencia más llamativa, tanto en el resumen de sus aportaciones dramáticas como en el estudio de los orígenes y esencia de su grotesco. Merecen citarse unas palabras de Díez-Canedo (El Sol):

Tiene importancia La máscara y el rostro en la historia del teatro italiano contemporáneo, porque [...] inicia una liberación del género cómico, emancipándolo de

ciertos prejuicios de observación, permitiéndole un trato arbitrario de la realidad y exigiéndole, en cambio, no la lección moral de otros tiempos, no el risueño castigo de las costumbres, sino la percepción de un sentido de la vida en el grotesco bullir de la especie.

En cuanto a los orígenes, fueron mencionados, sin explicaciones, los precedentes de la commedia dell'arte y de George Bernard Shaw (La Epoca), además de los de El cadáver viviente, de Tolstoy, y del John Millington Synge de The Playboy of the Western World (España), comparado con el cual la comedia italiana pareció "más amable y mucho más vulgar" (El Sol), descalificaciones éstas que no contemplaban las profundas diferencias de concepto entre las dos obras, como tampoco las de La maschera e il volto con los demás precursores citados, a pesar de la coincidencia en motivos del argumento (Tolstoy o Synge) o en la actitud de burla contra los prejuicios sociales (Shaw).

En lo que se refiere a la explicación del grotesco, Melchor Fernández Almagro fue uno de los primeros críticos madrileños en querer dar una acepción precisa a tan resbaladizo término. Siguiendo el libro de Silvio D'Amico Il teatro dei fantocci (1920), puso énfasis en su carácter de reacción antirrealista al decir que constituían ese teatro "unos cuadros deliberadamente arbitrarios, indóciles de propósito a las reglas a una realidad inmediatamente atendida" (La Epoca).

La primera representación de la pieza en castellano (La máscara y el rostro) por la "Cía. de Comedias Rivera-De Rosas", en el teatro Centro el 9 de abril de 1926, dio lugar a un mayor interés por el problema de sus relaciones con Pirandello, cuya fama en Madrid había aumentado considerablemente, haciendo que su papel de punto de referencia se incrementase considerablemente desde 1923. De hecho, la empresa quiso sacar partido de la fama del siciliano anunciando en las gacetillas que la obra a estrenar era precursora de la producción pirandelliana, relación que no fue aceptada en general por la crítica¹¹⁰.

Si bien el grottesco no había adquirido un nombre hasta La maschera e il volto, obra en la que se presiente la sacudida del mundo de la alta comedia efectuada con más valentía por el autor de Il piacere dell'onestà (La Epoca), se adujo correctamente que Chiarelli no había señalado el camino a un Pirandello dramaturgo cuyos temas habían aparecido con anterioridad en su obra narrativa (El Sol). Por otra parte, la preocupación por la verdad presente en ambos escritores partía de posiciones distintas, ya que lo que en uno era un cuestionamiento de orden metafísico en torno a la relatividad del conocimiento, en el otro el problema se planteaba en el seno de la sociedad, como un ataque a la hipocresía del qué dirán tan donosamente satirizada en La maschera e il volto (Informaciones) en términos, no de exploración filosófica

sino, de explotación teatral. Chiarelli había atendido sobre todo a aprovechar las potencialidades del tema para sorprender y divertir buscando "templar la emoción con la ironía" (El Sol), esto es, provocar al tiempo los dos sentimientos trágico y cómico de los géneros básicos del teatro, cuya separación neta en el teatro anterior, con la excepción de un Synge, por ejemplo, aseguraba su carácter desconcertante a la manera pirandelliana (El Mundo) respecto de las técnicas al uso y, por tanto, su valor de originalidad.

Repitiendo conceptos ya conocidos, se elogió unánimemente a la obra por la conversión continua de lo caricaturesco en emocional y al contrario en que parecía residir la clave de explicación del grotesco, cuya eficacia moderna procedía de haber escapado a todo esquematismo en la expresión de los afectos. Chiarelli había conseguido hacer reír con aquello que solía hacer llorar en marcos más o menos melodramáticos, y así motivos tan graves como un crimen o un entierro aparecían tratados humorísticamente (La Libertad y El Socialista). Conviene señalar, sin embargo, que esto no se interpretó como un rasgo de cruel comicidad negra, pues la deformación caricaturesca de personajes y situaciones no operaba mediante la degradación de sus rasgos sino más bien mediante el despliegue de una autoconsciencia canceladora de la trascendencia aparente de unos acontecimientos cuya vaciedad quedaba al descubierto y, con ello, la de los dramas

románticos o naturalistas contruidos sobre esa base, como sugirió Díez-Canedo (El Sol), tras haberse referido al procedimiento distanciador de la modalidad chiarelliana (y pirandelliana, entre otros dramaturgos):

El grotesco, y le llamaremos así para emplear la denominación que el propio autor quiso dar a su comedia y que hizo fortuna, hasta el punto de designar hoy toda una tendencia del teatro en Italia, viene a ser una caricatura sentimental en que, constantemente, la pasión se desdobra, contemplando sus mismos trances con mirada de ironía.

Asimismo, se percibió cómo Chiarelli había ideado una sátira ciertamente dura en su burla irónica del honor conyugal y otras convenciones sociales que removía las entrañas de la mentalidad burguesa (El Socialista y La Voz), pero no se había ensañado con sus víctimas, gracias no sólo a un estilo agradable lleno de desenfado (ABC y El Imparcial), sino especialmente a la atención constante a las consecuencias humanas del conflicto. El desenmascaramiento descubría un fondo palpitante de dolor por el amor y la dignidad perdidos (ABC e Informaciones), cuya emoción patética, pero sincera por la destrucción cómica de los tópicos, remitía al mejor romanticismo.

En la pieza, "se funden el concepto y la forma dentro de un amargo humorismo, que, al través de sus cínicas apariencias, oculta una modulación romántica" (ABC) que podemos considerar de índole ética por su procedencia de un

compromiso sólido con unos ideales de comprensión y de autenticidad vital (La Epoca, El Imparcial, Informaciones y El Socialista), ideales que asientan la sátira sin diluirla en moralejas o tesis por la habilidad dramática del autor.

Una vez más se ensalzó la capacidad chiarelliana de expresar su visión del mundo con aire de espontaneidad, desprendiéndose naturalmente el humor del diálogo ágil y gracioso, esmaltado de figuras de pensamiento, y del desarrollo holgado de la sátira en escenas donde nada era accesorio. Hasta los personajes secundarios daban pinceladas armónicas al cuadro, mientras las situaciones eran tan significativas como la palabra en la generación de significados, como por ejemplo cuando el entierro simboliza el fin de un pasado esclavo de las convenciones poco antes de que la paradoja legal del desenlace acuñase definitivamente el ridículo triste de aquella sociedad (La Epoca, El Imparcial, Informaciones y El Sol).

La conclusión de que se trataba de una de las obras más importantes del teatro italiano contemporáneo (La Libertad y El Sol) se imponía tras esta confirmación de las cualidades ya enumeradas en 1923. Sin embargo, este estatuto prestigioso no había bastado para conjurar el temor a la reacción del público. Aunque se pensó que el desconcierto por la conjunción cambiante de los registros opuestos de "lo irónico y lo dramático; lo de intensidad emotiva y lo de enorme fuerza

cómica", podía suscitar el rechazo de un público no muy acostumbrado a tal mezcla (La Voz), el hecho igualmente observado de que La maschera e il volto "es más nueva por dentro que por fuera" (El Sol) sugería que ésa no era la principal amenaza para el éxito.

La diversas veces demostrada intolerancia del público madrileño de teatro culto en lo que se refería a la aceptación de normas morales más flexibles que las vigentes, haría temer un rechazo de la defensa chiarelliana de los sentimientos personales por encima de la exigencia popular de castigo de la infidelidad femenina, además del peligro de la mostración en escena de unas transacciones adulterinas escabrosas para la época. Los aplausos parecieron desmentir la impresión de mojigatería: lo que habría fracasado ciertamente diez años antes, indicaba en 1926 una mayor comprensión por parte de los espectadores madrileños, y esto había de significar un estímulo para desterrar las pacatas comedias blancas, según el crítico de El Imparcial. Pero, ¿denotaba verdaderamente este triunfo inicial de La máscara y el rostro una apertura mayor del público? Sólo relativamente. Los adaptadores del texto italiano, Antonio Fernández Lepina y Enrique Tedeschi, pusieron mucho de su parte para limar los atrevimientos presuntos del original en una intervención ampliamente manipuladora¹¹¹, a pesar de lo cual la crítica no hizo mención al hecho.

Curiosamente, en la adaptación no se efectuaron demasiadas supresiones, entre las que se cuentan, no obstante, la eliminación de observaciones cínicamente misóginas¹¹² e inmorales¹¹³ o , más importante, un ataque del protagonista en el segundo acto contra la atadura de las convenciones¹¹⁴. Más frecuentes son los cambios que, aun siendo breves, desvirtuaron la intención original, entre los que se cuentan la rebaja del consentimiento de su desgracia por parte de 'Luis' ('Cirillo'), el personaje de contraste con el celoso protagonista¹¹⁵; sustituciones de exaltaciones sensuales por juegos de flirteo mundano¹¹⁶, o, desde un punto de vista estilístico, la tendencia generalizada a desarrollar retóricamente los diálogos normalmente concisos de la comedia italiana, de manera que la vibración emocional cuyo tono sincero se acrisolaba en la andadura entrecortada y matizadamente coloquial de los diálogos originales adquirió en la versión un convencional aire discursivo vaciado de vida¹¹⁷.

Muy significativos son los pasajes interpolados con una profusión excepcional en un panorama madrileño donde los adaptadores solían preferir más bien abreviar. La adopción del procedimiento contrario parece arbitraria en algunos casos¹¹⁸, pero en otros se debió probablemente a una intención de prevenir la incomprensión de la obra por el público, bien verbalizando o indicando en acotaciones las

emociones que se sugerían con más sobriedad en La maschera e il volto, bien matizando con alusiones favorecedoras los propósitos y actuaciones que se podían tener entonces por inaceptables. Lo primero puede comprobarse, por ejemplo, en las réplicas finales de la obra, en las que 'Pablo' manifiesta su intención de huir a América con su esposa recuperada (el original no indica destino de huida) cuando la marcha fúnebre los interrumpe: 'Sara' exclama "Mi entierro...", a lo que el marido contesta "¡Ahora empiezas a vivir!" (p. 88), expresando con palabras el nuevo futuro que les aguarda allí donde Chiarelli había confiado la fuerza emotiva del momento a la ternura del abrazo (p. 91). En otras ocasiones, cuando Chiarelli había declinado hacerlo por la misma claridad de los sentimientos en juego, los adaptadores creyeron oportuno orientar a los actores sobre la interpretación, con resultados desiguales. Mientras que la indicación de que "Toda la escena ha de tener una entonación entre sentimental y amarga, sin llegar a tonos demasiado apasionados ni dramáticos" (p. 82) se corresponde bien con el tono de la ya citada escena del acto III en que 'Paolo' y 'Savina' se reconcilian definitivamente, no parece tan acertada la postulación de una interpretación cómica¹¹⁹ al final del acto segundo, cuando ambos cónyuges están conmocionados por el reencuentro.

La inserción de texto en atención a los prejuicios morales del público resultó aún más distorsionadora. El

predicado universal en boca de 'Cirillo'/'Luis', el marido tolerante, de que "siamo in troppi nelle stesse condizioni" (p. 53) se limitó prudentemente al país donde se desarrolla la trama: "Somos tantos en Italia en las mismas condiciones" (p. 43). Al mismo personaje se atribuyó también una frase apócrifa en defensa de una institución matrimonial de la que se ha estado burlando a lo largo de toda la obra: "El matrimonio es una delicia hasta en su preludios" (p. 41). En algún momento se defendió implícitamente el viejo sentido del honor en contra de la intención evidente del dramaturgo, como cuando el protagonista, tras fingir el asesinato de la adúltera pide a su amigo 'Luciano' que sea su abogado apelando a su conocimiento de "mi genio, mis ideas, mi modo de pensar, tan diferente al de la generalidad de las gentes modernas en punto a honor" (p. 52), palabras completamente ausentes en el original. La intervención más grave al respecto fue más allá de alusiones de detalle. Mientras que en italiano, 'Savina' engaña a su marido asumiendo la responsabilidad en todo momento, en la versión se quiso paliar su culpa echandósela a su seductor, como para rehabilitarla y facilitar el perdón, en lugar de la idea chiarelliana de comprensión del otro con todos sus defectos o pasado¹²⁰.

Como si todas estas precauciones no bastasen, además de recomendar que las compañías hiciesen saber previamente "que se trata de una obra de gallardías y atrevimientos contra

prejuicios sociales y falsos conceptos de honor" (p. 29), Tedeschi y Fernández Lepina añadieron un "prólogo de los traductores", recitado inmediatamente antes de la representación, para advertir a las señoras y señoritas espectadoras que el autor no había pretendido otra cosa que defenderlas y a los señores que la obra había sido concebida con la intención "muy noble y muy honrada" (p. 31) de despojar las máscaras que ocultan la falta de honor...:

El autor de esta farsa [...] quiso hacer una dura sátira contra el honor, y mofarse de los que, viviendo sin honor, viven tranquilos, porque piensan que nada de su deshonor se sabe. Llevando su pluma por tan blando surco, apartóse un tanto de este su primer propósito, y [...] hizo befa de toda la variada especie de maridos... descentrados, y de toda la gama de liviandades. Quiso después despojar todas las caras de las máscaras [...]. Y como vio que hoy en el mundo no hay rostro sin máscara o carácter sin fingimiento, tuvo que satirizar hasta sus propios ideales. (p. 30).

Por otra parte, tampoco debía ofender, pues se trataba de una broma, con lo que los adaptadores rebajaron voluntariamente el alcance artístico e ideológico del grotesco, si bien haya de decirse en su abono que aludieron a su carácter de contraposición respecto del teatro anterior, al que se refirieron con no disimulada ironía:

El autor pretende nada menos que batan palmas las mismas manos que se juntaron para aplaudir con frenesí al hombre que, celoso de su honor, asesinó, diciendo al mismo tiempo altisonantes y ampulosas rimas a la esposa que tuvo la necesidad o la flaqueza de dejar de amarle y entregarse a otro. Para ello no ha compuesto un drama recurriendo a lo patético, ni aun siquiera una comedia

llena de lindas frases y didácticas sentencias, sino una grotesca farsa, una humorada para que riáis jocundamente, que aquí la risa suplirá al aplauso, y para que os emocionéis si acertáis a separar de lo ridículo la tragedia, y para que recoja el que quiera y pueda la lección de moral que de la farsa se desprende, que de inmoral en ella, si veis bien, no veréis nada. (p. 31).

Todas estas medidas surtieron efecto, pero al tiempo impiden considerar el estreno de La máscara y el rostro como un hito en la liberación moral de la escena madrileña comparable con el del estreno años después de Le Cocu magnifique, de Fernand Crommelynck, farsa emparejada con la italiana por el higiénico tratamiento humorístico del tema del honor por Luis Araquistáin en La batalla teatral (1930), contra los convencionalismos de la vieja escena. Por el contrario, la labor debilitadora de los adaptadores no afectó a la consideración de Chiarelli como un maestro del teatro renovador italiano ya que, a pesar de todo, la perspectiva grotesca quedó intacta en sus líneas fundamentales y, en todo caso, la crítica había podido juzgar la pieza en su original. La reputación de Chiarelli se mantuvo, pues, alta tras el estreno en castellano, como indicó su recepción crítica, sin que el paso de los años afectara tampoco tal prestigio de modernizador.

Cuando el dramaturgo visitó Madrid en mayo de 1929 para participar en los actos del IV Congreso Internacional de Autores, su figura fue destacada, entre otros, por Enrique Díez-Canedo y Melchor Fernández Almagro. El primero^{1 2 1} le

ensalzó como inventor de una nueva modalidad que iba más allá de la mera aplicación de una etiqueta nominal afortunada, puesto que había hecho triunfar dos concepciones inéditas del drama. Por una parte, había sustituido la oposición entre tragedia y comedia por la de apariencia vs. realidad o "lo contingente y lo sustantivo", y por otra, había devuelto al teatro su carácter de realidad autónoma cuyo valor no dependía de la perfección y fidelidad de la copia:

En resumen, Chiarelli lo que hace es negar aquella ilusión de los naturalistas que pretendían hacernos tomar por el rostro mismo de la verdad la máscara que ellos le ponían. Lo que intenta es dar al autor su puesto sin pretender que sus ficciones sean más que ficciones, ni consentir que se las tenga en poco por serlo; introduciendo, si es necesario, la ironía como un petardo pronto a estallar en las escenas de su drama.

Fernández Almagro señaló¹²² que lo grotesco, entendido como el propósito "de estilizar con desenfado de farsa graves temas dramáticos" era previo y superior a la anécdota de La maschera e il volto, pues ya aparecía, por ejemplo, en Shakespeare, pero no dejó de reconocer que su boga actual debía mucho a Chiarelli y a sus seguidores en Italia, donde había encontrado concreción más clara un estado de ánimo universal de la postguerra, que en España estaba teniendo expresión paralelamente grotesca en la obra de Ramón del Valle-Inclán y de Carlos Arniches, ambos citados al respecto por el crítico. Siguiendo a Adriano Tilgher¹²³, éste atribuyó a la crisis de ideales causada por la contienda el

gusto por el sarcasmo que dotaba a la risa de una trascendencia escarmentadora de sátira, en la que alentaba una humanidad profunda y dolorida bajo la marionetización degradadora, a la búsqueda de nuevos sentidos generados en una pugna contra el pasado y contra el propio escepticismo. El resultado no parecía disímil de un Barroco recuperado en el mismo contexto:

El decorador barroco, como el comediógrafo de lo grotesco, se complace en las antítesis, en la composición de lo más dispar, con una voluptuosidad no exenta de lucha. Se lucha contra el limitado mundo de las formas sensibles y de los conceptos prejuizados con anhelo de nuevas orientaciones. Se busca una razón nueva por reducción al absurdo. Otra estética, otra moral, otro sentido de la vida.

Esta tensión expresiva entre anhelos de pensamiento contradictorios traducidos en formas heterogéneas en equilibrio inestable puede verse con más claridad todavía que en La maschera e il volto, acierto de integración, en las piezas posteriores de Chiarelli como La scala di seta (1917), Chimere (1919), La morte degli amanti (1919) o Fuochi d'artificio (1922), donde el dramaturgo oscila entre la pura farsa y la alegoría con una multiplicidad de registros burlescos y graves que otorgan variedad atractiva a las piezas a costa de incurrir en una confusión ya denunciada, entre otros, por Adriano Tilgher en lo referido a los tres primeros grotteschi citados¹²⁴.

El último, Fuochi d'artificio, aun sin llegar al equilibrio magistral de la obra más conocida de Chiarelli, se beneficia de la concentración en un tema principal, el de la fuerza de la mentira en un mundo dominado por el dinero, un ente casi imaginario por abstracto en la economía desarrollada¹²⁵, flanqueado por una intriga amorosa que contribuye por su parte a demostrar los frutos de la ficción en la dimensión social de los sentimientos¹²⁶. La gravedad del asunto influye en la seriedad predominante en la comedia, en la cual los contrapuntos cómicos no suelen llegar a la caricatura sino que se detienen en la sonrisa cínica, pero compasiva, arrancada por el escaso valor moral y humano de unos personajes que, sin estar completamente marionetizados, avanzan en el camino de la tipificación, al igual que el ambiente. Por ello, si bien parece consistente el reproche de convencionalismo que se puede achacar a Fuochi d'artificio, a causa de haberse servido de elementos tópicos de las comedias del tiempo, hay que tener en cuenta asimismo la función objetivadora de la superficialidad de la vida contemporánea que corresponde a las figuras deshumanizadas de 'Scaramanzia', la cocotte de lujo, el aristócrata rico, la muchacha moderna o el noble arruinado pero todavía con un honor, que el dramaturgo somete a ironía matizadora de su posible carácter simpático, todos ellos en el marco, igualmente convencional y desprovisto de calor humano del vestíbulo de un hotel lujoso.

Esa visión crítica de la sociedad siguiendo esquemas dramáticos del teatro corriente avvicina esta comedia a La maschera e il volto, por lo que no es de extrañar Fuochi d'artificio tuviera también una buena carrera internacional de éxito, llegando también a Madrid en dos circunstancias diferentes. La "Cía. Vera Vergani" la puso en escena días después del primer grottesco (Princesa, 2-I-1924), con no demasiada atención crítica, si bien el comentarista de El Sol¹²⁷ creyó ver en ella una nueva fase en la modalidad del autor de análisis cómico-sentimental de las debilidades del hombre, mientras que Jorge de la Cueva¹²⁸ la ligó aún a La maschera e il volto, con la que la uniría una tendencia reflexiva no profunda a la manera de Pirandello, sino desapasionadamente burlona y escéptica, subrayando sus observaciones con la "elegante ironía" de sus sofismas cuyo interés no alcanzaba, a diferencia de la predecesora, a compensar la insuficiencia de la construcción desigual de escenas a veces no bien justificadas, sobre todo cuando se basaban en la mera coincidencia de personajes, como un recurso fácil para dinamizar la acción.

El interés aparentemente confiado en primer lugar a la sucesión rápida de peripecias fue una de las reservas principales que suscitó la obra cuando la "Cía. de Teatro Americano", abandonando con el aplauso de la crítica¹²⁹ sus melodramas anglosajones preferidos, estrenó en el Cómico, el

19 de abril de 1930¹³⁰, su aceptablemente fiel versión castellana¹³¹ por Francisco de Toledo (Francisco Gómez Hidalgo), asimismo director de la compañía, con el título de La divina ficción, más claro en cuanto a la índole del asunto que el original y también procedente de un pasaje del texto¹³². Parecía como si Chiarelli hubiese rebajado el carácter desconcertante de su obra maestra (El Liberal) abdicando siquiera en parte a los imperativos comerciales al acumular los rasgos que solían agradar al público, tales como el ritmo de transcurso vivaz animado por un diálogo ingenioso y ágil (Heraldo de Madrid). Estas cualidades se podían encontrar igualmente con parecida amenidad sin sustancia en muchas otras monótonas comedias de conversación donde una "realidad convencional y frívola" esterilizaba la "pasión a flor de labios pintados de carmín" hasta el desenlace matrimonial inevitable como solución de todos los conflictos (El Imparcial), cuando no en el cinematógrafo, al que la pieza podía recordar, si no por su locuacidad, por el énfasis en el movimiento desde y hacia el melodrama inverosímil (La Epoca).

La artificiosidad de La divina ficción fue comentada desde otra perspectiva por los que la cifraron en la identidad predominantemente artística, espectacular, de una trama y unos personajes obedientes a un proceso de muñequización de finalidad lúdica más acentuado y caprichoso que en La maschera e il volto, aunque en su mismo espíritu, a pesar de la

conversión del triunfo de la verdad sobre la máscara en lo contrario (ABC). Se trataba de un juego en el que el amor y el interés movían ligeramente a los figurines según las alternativas de humor y fantasía, sátira cómica e intención grave, que el autor inducía con sobrada pericia al mecanismo de la comedia a través de su demiurgo 'Scaramanzia' (ABC, El Sol y La Voz), siguiendo el esquema de farsas clásicas anteriores tanto en su estructura, que pudo evocar la commedia dell'arte (La Voz), como en asunto, puesto que la idea de su explotación interesada de lo ficticio (El Mundo) se remitía a una larga tradición de picaresca teatral clásica (El Liberal y El Socialista). Sus representantes citados fueron el Ben Jonson de Volpone y, sobre todo, el Jacinto Benavente de Los intereses creados (1907), cuyo nombre había de aparecer inevitablemente por las semejanzas argumentales y temáticas de las dos obras, que la crítica italiana ya había señalado tras el estreno turinés de Fuochi d'artificio y de que se hicieron eco comprensiblemente los críticos madrileños.

Aunque alguno la consideró inferior al precedente benaventino (La Epoca), la mayoría eludió el peligro de la comparación insistiendo en sus diferencias. No había razón para acusar de plagio a un dramaturgo cuyos valores propios estaban acreditados de sobra y que había repetido que no conocía Los intereses creados antes de redactar su pieza, como recordó su traductor en una entrevista poco antes del

estreno¹³³. La "modernización involuntaria" del tipo de 'Crispín' que evocaba la figura de 'Scaramanzia' (El Liberal) iba más allá de una cuestión de ambiente, pues el día determinaba un dinamismo acorde con su ritmo avasallador y materialista, que sugería por sí solo una pintura de color diferente (El Sol), más crudo por la apariencia descarnada del poder del dinero (El Debate).

El materialismo cosifica las personas, como Chiarelli había dado a entender por medio del procedimiento de muñequización, pero, no sabiendo o queriendo llevar al extremo sus premisas farsescas de hiperbolización deformadora y ejemplar de los datos reales (El Debate), había dejado un fondo de humanidad a sus caracteres (Heraldo de Madrid, Informaciones, El Socialista y El Sol). Al fin y al cabo, el grotesco chiarelliano no pretendía apostar a una sola carta sino hacer contribuir diversas técnicas a un producto final ponderado (Informaciones), renovador por su cuestionamiento de la nitidez de las vivencias dentro y fuera del fenómeno teatral, pero no en exceso (ABC y El Liberal). De este modo, Fuochi d'artificio fue una muestra más que se sumaba, confirmándolo, al modelo de La maschera e il volto para configurar una personalidad dramática tan definida que Enrique Estévez-Ortega no pudo evitar repetir lo expuesto por críticos anteriores en el resumen de su aportación a la historia del teatro del siglo¹³⁴.

En dicho texto, le consideró el representante de una tendencia antigua, pero rejuvenecida en la obra de un Achard, en Francia, o un Arniches, en España, que se caracterizaría por explotar "la expresividad formal de la comicidad del dolor y de la amargura de lo cómico", al buscar siempre el lado ridículo de lo que se tiene por trascendental, haciendo reír con lo que parecía ha de hacer llorar, no como el resultado de una pose intelectualista para épater les bourgeois con una teatralidad inusitada¹³⁵, sino para abrir el teatro a recursos no realistas de entretenimiento. En contra del drama burgués y de la "comedia ñoña", Chiarelli y los demás grotteschi habían llevado a la escena un nuevo humor no desprovisto de cierta hondura de pensamiento, cierta indagación en la verdad del ser humano bajo sus máscaras. "Teatro ligero, pero substancial", en suma, según la acertada expresión de Estévez-Ortega, hito imprescindible en el camino de la educación del público hacia la tolerancia, al menos, de las formas decididamente vanguardistas, las de Pirandello o Bontempelli, por ejemplo.

3.2.1.2.3. MASSIMO BONTEMPELLI:

El teatro del autor de La vita operosa no es tan conocido como su producción novelística, en constante proceso de revalorización, pero ello no quiere decir que presente un interés menor a la hora de perfilar la personalidad literaria de este infatigable animador de las vanguardias que fue Bontempelli. Con una tendencia ecléctica que englobaba como elementos principales el afán maquinista por la novedad del Futurismo y el escepticismo crítico del grottesco y Pirandello matizados por las preocupaciones propias de su formación humanista, acogió y contribuyó a difundir unos movimientos renovadores creando una síntesis propia que, a menudo, fue más allá de las sugerencias de sus modelos. Puede bastar para sugerir la originalidad de sus concepciones la invención por él del término, si no la fórmula, de realismo magico y, en el campo de lo teatral, la experimentación constante que le llevó de la creación de fábulas poéticas como La guardia alla luna (1916) y, más tarde, el curioso Nembo (1935), con su metáfora de la nube asesina que anuncia la posterior hecatombe atómica, a las parábolas vanguardistas del mundo contemporáneo, como Minnie la candida (1927), en la que la deshumanización es pintada con rasgos entre surrealistas y precursores del teatro del absurdo, pasando por sus reelaboraciones de un motivo tan

caro al grottesco como el de los muñecos en Siepe a Nordovest (1919).

En esta variedad de experiencias, una pieza destaca por representar una especie de resumen de varios registros dramáticos de Bontempelli. Aunque su calidad dramática sea discutible (fue efectivamente muy discutida), Nostra Dea (1925) tiene el interés indudable de poder servir de introducción a su concepto lúdico del teatro como un espectáculo desconcertante, en el que no había de buscarse más finalidad que la diversión por las sorpresas derivadas de la ruptura de expectativas lógicas a manos de unos personajes extraños, pero coherentemente contruidos en torno a un rasgo principal de posible interpretación alegórica que contribuye a dotar de un sentido unificador a la trama sin modificar por ello su justificación por el mero placer de la forma, antes bien complementando sus elementos chocantes con un cuestionamiento trágicamente irónico de las certezas que permiten el funcionamiento del mundo.

Lo que en Minnie la candida es la duda sobre el carácter humano o robótico de las personas en una sociedad mecanizada y dominada por la publicidad, es en Nostra Dea la demostración de la impresionabilidad de una mujer -un ser humano- vacía de carácter, a la merced de los vestidos que se pone, metáfora de una superficialidad extrema quizá relacionada con otra denuncia implícita del materialismo contemporáneo. Sin

embargo, a diferencia de Minnie la candida, la consecuente falta de carácter del personaje femenino central planteaba la dificultad de pergeñar una intriga, pues ésta en general surge del choque de unas fuerzas ausentes por definición en la amorfa protagonista. La solución ingeniosa de Bontempelli fue la de colocarla en medio de una situación del rancio teatro psicológico de asunto adulterino¹³⁶, pretexto que se contagia por metonimia de la misma superficialidad sugerida por el motivo temático del vestido, en tanto éste condiciona una acción cuyo convencionalismo es, además, subrayado por detalles de ironía entre los que se cuentan el que los amantes sólo se vean un día en varios años o que se deje al espectador interesado sin saber si el marido los sorprende o no en flagrante infidelidad.

El empleo sometido a descontextualización satírica de dichas convenciones de la comedia dramática burguesa relaciona la obra con el grotesco, mientras que la multiplicidad de personalidades parece un préstamo pirandelliano pasado por un tamiz de burla hiperbólica precursora de las propias farsas vanguardistas de Bontempelli como Valòria (1932) o Bassano, padre geloso (1933), todo ello en el marco de una parábola tendente al absurdo, cuyo espíritu grotesco y caprichoso puede recordar, a pesar de sus diferencias evidentes de tratamiento formal, al del coetáneo polaco Stanislaw Witkiewicz, cuyo teatro fue igualmente incomprendido en su tiempo, aunque

también se hiciera entonces famoso por su extremosidad vanguardista. Esto es poco más o menos lo que ocurrió con Nostra Dea y Minnie la candida, con la salvedad de la mayor difusión de Bontempelli, facilitada tal vez por el relativo buen conocimiento internacional de las vanguardias italianas.

Nostra Dea puede considerarse central en el teatro bontempelliano también por sus peripecias en los escenarios, ya que contribuyó a acuñar más que ninguna otra su imagen popular de dramaturgo. Tras su estreno en Roma con dirección de Luigi Pirandello, su representación en Milán fue tan fragorosa que llegó a ser comentada en Madrid. Un comentario publicado en La Farsa¹³⁷, además de hacer eco de la batalla, que se creyó fruto de una provocación por parte del autor, por lo que en su pieza "hay de incongruente y desconcertante", recoge ideas que reaparecerán continuamente en los juicios madrileños de la comedia bontempelliana:

Hay aquí evidentemente una original y fértil idea temática para una bella comedia; pero ésta no ha sido lograda, por falta de una acción de intensidad y cohesión suficientes para determinar y justificar las metamorfosis de la protagonista, que sólo se producen en incidentes episódicos, determinados caprichosamente, sin la trabazón y coherencia necesarias para darles una significación netamente definida. De ahí que lo más conseguido sea la comicidad anecdótica.

Ni el rechazo de buena parte de la crítica italiana ni el conocimiento de la acogida problemática en Milán fueron óbice para su estreno en Madrid en una representación de

incontrastable voluntad vanguardista. Margarita Xirgu acreditó una vez más su interés por las novedades extranjeras al encargarse de la representación por su compañía de Nuestra Diosa, que fue ofrecida por primera vez al público del Fontalba el 3 de diciembre de 1926. El mismo día había aparecido un artículo laudatorio de Cipriano Rivas Cherif¹³⁸ en el que este hombre de teatro se felicitó del empeño de la actriz por compaginar la atención a la taquilla con la difusión de las últimas tendencias del teatro europeo, que solía presentar con puestas en escena acordes con el impulso renovador de las obras. En la de Nuestra Diosa, Rivas Cherif destacó la gracia de la escenografía moderna de Manuel Fontanals y la estilización de la recitación y el juego de actores conforme a "la moraleja de la farsa y a la intención ingenuamente satírica de su desenvolvimiento cómico".

En términos parecidos alabó Magda Donato¹³⁹ una presentación que, desde el punto de vista escenográfico, parecía inédita en Madrid por el acierto visual con que, salvo defectos de detalle¹⁴⁰, las tres decoraciones de Fontanals habían reflejado el carácter de cada jornada y de la obra en general en una síntesis armónica de figuras y colores en fondos, trajes y caracterización de los actores, desde los tonos violeta y gris en la casa de 'Dea' del primer acto y la uniformidad del gris de la garçonnière de 'Marcolfo' en el segundo hasta el despliegue espectacular del baile del tercer

acto, entre la comedia carnavalesca clásica de Italia y la modernidad, con unos disfraces llenos de imaginación y unas caretas "de una bufotrágica chabacanería genial" que ponía de relieve por contraste el verde serpentino del traje de 'Diosa'.

En cuanto a la actuación, sin menoscabo para los demás miembros de la compañía, la Xirgu fue muy elogiada por los críticos del estreno¹⁴¹, a excepción de Fernández Almagro (La Epoca). Los cambios constantes de registro interpretativo determinados por las mutaciones de vestuario se ajustaban bien a la flexibilidad versátil de la actriz, a la que sólo fue achacada cierta falta de agilidad en la mecánica de las transiciones que rebajó el aire de pirueta de la farsa (El Imparcial). Sin embargo, no fue su trabajo sobre el escenario lo que suscitó más sufragios, sino el hecho de que hubiera introducido nuevos aires en la escena madrileña. Pese a alguna opinión de que se trataba de "un comedia mucho más propia de la lectura que de la representación en España" por sus atrevimientos morales y adscripción a un tipo de teatro no comercial (Informaciones), la mayoría agradeció, al igual que Rivas Cherif, el gesto atrevido de dar a conocer una obra de un escritor notorio tan alejada de los gustos del público, aun si la compañía había tomado sus precauciones.

En primer lugar, la versión de Salvador Vilaregut había modificado extensamente el original para limar sus aspectos

chocantes en un trabajo que fue condenado casi con unanimidad por los comentaristas interesados¹⁴², ya que las mutilaciones llegaron a amenazar la inteligibilidad de la trama, sobre todo en las supresiones al final del acto segundo. Algunos se preguntaron si merecía la pena una representación vanguardista en la que las formas renovadoras aparecían así disimuladas (La Epoca y El Liberal). En segundo lugar, precedió al estreno una campaña de promoción articulada en torno a su calificación en las gacetillas y carteles de "muy original y muy moderna", términos luego reiterados en unas cuartillas de presentación en las que se dijo que la comedia que se iba a representar era "simbólica, funambulesca, novísima en su género" (El Socialista), todo lo cual preparó convenientemente a unos espectadores que aplaudieron cortésmente, si no con entusiasmo.

Si las advertencias rindieron fruto respecto del público, resultaron contraproducentes para la crítica, ya que suscitaron unas expectativas luego defraudadas. El recuerdo de los precedentes de Chiarelli y Pirandello pesó a la hora de la valoración de una pieza que parecía insertarse en el grottesco emulando la renovación integral emprendida por aquellos dramaturgos, sobre todo con el segundo, a quien no podía compararse en "intensidad emocional" (La Voz) o capacidad de dramatizar asuntos abstractos, aun si pretendía desenvolver una variante del tema pirandelliano de la personalidad

múltiple (La Epoca). Esa emulación parecía operar mediante el recurso a una extravagancia toda de superficie, aunque deslumbrase por la brillantez de sus hallazgos plásticos (El Debate), algunos procedentes de la importación a Italia de novedades rusas y alemanas (El Imparcial), que dieron pie a sorpresas dramáticas reveladoras ciertamente del talento imaginativo de Bontempelli y, más aún, de su oportunismo al explotar el gusto esnobista de lo inusitado para hacerse famoso (La Nación). De ahí a considerar Nostra Dea como una mera broma, pesada por su extensión e insistencia, poca distancia había. Fue recorrida por los que limitaron el alcance de la comedia a la categoría de farsa al fin y al cabo inocente (Heraldo de Madrid), en la que parecía inadecuado buscar un núcleo de pensamiento trascendental (La Libertad) que la separase de tantas otras piezas ligeras de diversión. No era sino un juguete cómico más por mucho que se incluyese "en la modalidad del teatro de avanzada" (El Imparcial) por razón de la curiosidad novedosa de su procedimiento (ABC y La Epoca).

Esta banalización de la obra no hizo justicia a la existencia efectiva de un planteamiento intelectual que sí fue ampliamente valorado por los demás comentaristas. Desde el principio de la obra 'Diosa' se revestía de un fuerte carácter de símbolo mantenido como motivo central a lo largo de toda ella (ABC). El personaje representaba en síntesis inteligente

(La Nación) y original por su audacia expresiva (La Voz), aunque también tildada de exageración en tanto el término de referencia (la mujer desnuda) era nulo (El Imparcial), el viejo tema del influjo del medio -en este caso, la moda como elemento de socialización- en el temperamento y ánimo de la mujer como ser humano¹⁴³ (El Debate, El Imparcial, Informaciones y La Voz).

Dicho tema había sido tratado con ingeniosa y burlesca ironía analítica (El Imparcial e Informaciones) en las escenas accesorias donde "caracteres cubistas exteriores" cubrían un humorismo clásico (El Debate), y cuyo protagonista, el médico de métodos sorprendentes, recordó figuras conceptualmente paralelas como las de El doctor inverosímil, de Ramón Gómez de la Serna (El Liberal) o de Knock, de Jules Romains (La Epoca), y especialmente en todo el primer acto donde el planteamiento había alcanzado una dramatización perfecta, tras lo cual la pieza podía darse por terminada (ABC, El Debate, El Liberal, La Nación y La Voz). Los actos restantes parecieron a estos mismos críticos unos añadidos que estiraron, repitiéndola fatigosamente, la idea fundamental sin introducir nuevos matices, pese a las variaciones que podían aportar unos temas secundarios apenas desarrollados (El Imparcial), que no la hicieron avanzar sustancialmente. Al contrario, la originalidad de la concepción pareció haber sido desaprovechada por la utilización como pretexto de una intriga

de apariencia melodramática (El Debate), cuando no vodevilesca (La Epoca), cuyo significado humano de aplicación de la doctrina propuesta, aun reconociendo su inferioridad en calidad respecto del primer acto, fue resaltada por José Luis Mayral (La Voz), desgraciadamente sin explicaciones ni tampoco ejemplos. Entre ellos, podría haber aducido el conmovido monólogo de 'Vulcano' ante los inanimados trajes de 'Diosa', de un interés que sería destacado como excepción en el marco de las nonadas y el "parloteo sin sustancia" de aquellos últimos actos (El Liberal).

La impresión de desequilibrio que se deducía naturalmente de estas consideraciones fue más allá del aspecto de la organización estructural, ya que pareció enraizada en una confusión fundamental del autor sobre la índole de su obra. Aunque estaba claro que su propósito era antirrealista, la alternativa de una dramaturgia completamente simbólica, es decir, de figuras justificadas no por un carácter individual realísticamente verosímil del que habían sido desposeídas por Bontempelli sino por su función sintetizadora de sentidos generales (El Imparcial), tampoco había sido llevada a la práctica coherentemente en Nostra Dea a causa del contraste entre el logrado carácter integralmente simbólico de la concreción femenina representada por la protagonista y la ambigüedad de los demás personajes, los cuales vacilaban entre

el símbolo y el dato real, sobre todo 'Vulcano' (Diario Universal).

Por otra parte, si querían estudiar la pieza en toda su complejidad, no quedándose tan solo con sus aspectos de frivolidad cómica o, por el contrario, con los de tesis intelectual, como hizo la mayoría de ellos, los críticos habían de encontrarse con el problema de la multiplicidad de registros de esta "commedia storica" bontempelliana. Nostra Dea zigzagueaba desconcertadamente entre las intenciones alegóricas y la búsqueda de la risa, objetivos opuestos que se saboteaban mutuamente. Para la realización escénica del mito de "Eva múltiple", hacía falta una densidad de concepto que no se encontró en obra tan ligera, mientras que, para poseer efectividad de farsa, precisaba de una gracia y una "agilidad de juego" que sólo la animaban con su desenfado en el primer acto y en momentos aislados de los demás, esto es, cuando no se atravesaban las "nieblas sin misterio" de la alegoría (La Epoca). Como resumió Francisco de Viu (La Nación):

¿Se propuso el autor italiano hacer una obra de vanguardia, de sugerencias, iniciando temas para buscar o proporcionar la colaboración inteligente del público?... En ese caso, el acto primero es un acierto y los restantes un empeño no logrado. ¿Quiso el autor hacer unas graciosas piruetas sobre las modernísimas orientaciones teatrales tan actuales?... De ser así, sobran palabras, sobran modos y maneras del antiguo régimen teatral, y sobre todo muchas pretensiones de trascendentalismos.

Una respuesta fue aportada por la perspicaz recensión de Enrique Díez-Canedo (El Sol), en la cual señaló que no se podía pedir a Nostra Dea cualidades de coherencia propias del teatro común, que no le correspondían porque Bontempelli había intentado desde otras premisas una forma escénica nueva. Más que una comedia, la pieza era un "espectáculo intelectual", no tanto por su contenido ideológico como por su carácter de apelación a la inteligencia de un público que debía adoptar una actitud desacostumbrada, atenta sobre todo a la apreciación y disfrute lúcidos de las propuestas expresivas de la obra. Desde este punto de vista, la intriga del adulterio no era más que una "armazón dramática elemental" sin importancia para el propósito del autor, y de ahí que éste dejase en suspenso si la esposa infiel fue sorprendida o no. La trama, imprescindible en una pieza tradicional, no lo era en lo que pretendía ser el análisis de un carácter realizado con atención preferente a sus posibilidades de diversión y no a la psicología, pues ¿cuál podría ser ésta cuando ese carácter consiste en no tenerlo ('Dea' desvestida) o en tenerlo mudable ('Dea' determinada por sus trajes). Bontempelli se había complacido en cambiar de vestidos a su personaje en un proceso de longitud variable según se añadiesen o suprimieran mutaciones al arbitrio del placer de su mirada. No había por qué buscar ninguna otra justificación de índole filosófica o emocional, aunque la obra fuera

vanguardista y eso hiciera creer en una complejidad inexistente o, por lo menos, subordinada a la "pura forma":

El secreto de Nuestra Diosa ha de estar, cabalmente, en no tener secreto. Quien vaya a verla con ánimo de sorprender pensamientos profundos y extrañas filosofías, perderá el tiempo y el trabajo. Al teatro nuevo se le pide todo eso, que al teatro viejo no se le carga nunca en cuenta, porque el teatro viejo da, según dicen, vida y pasión. ¿Por qué no pedir al teatro nuevo lo que, por sus medios, tampoco puede dar, y es más sencillo que todas las filosofías? Un poco de diversión. Mas el que ve en la escena cosas que no sabe adónde van a ir a parar, no se aviene, así como así, a divertirse: el que paga su localidad quiere saber, tiene derecho a saber... No le bastan los atisbos caricaturescos, los perfiles satíricos, la animación del diálogo sin retruécanos, la escena vivaz, la pura forma que Nuestra Diosa le da a manos llenas. La encuentra extraña.

El peligro de incomprensión era patente, pues "lo convencional, admitido por tácito convenio, no es alterable sin riesgo", como se pudo observar en la recepción de la comedia bontempelliana por los demás críticos. Pero las palabras de Díez-Canedo no fueron inútiles. Un mes después del estreno, Juan Chabás las retomó en un extenso artículo en La Gaceta Literaria¹⁴⁴ sobre la figura literaria de Bontempelli, incluyendo su narrativa, donde, además de compararlo a Ramón Gómez de la Serna, le situó en el grotesco, junto con Chiarelli y Rosso di San Secondo. Bontempelli había seguido las huellas de la descomposición pirandelliana de la personalidad como "pretexto de farsa llevada a cabo, no con intención de descubrimientos espirituales planteados en serie de conflictos, sino con

propósito de destacar todos los efectos cómicos que resultan de ese cruce de personalidades, que se nos revelan por esto mismo en Máximo Bontempelli mucho más directas, no creadas por prejuicio psicológico sino por virtud del mismo juego de la farsa tan bien hilada en Nostra Dea con la más sutil técnica de comedia fina", esto es, introduciendo en aquel movimiento un espíritu de alegría autosuficiente, teatro por el teatro...

Ahora bien, ¿no significaba esto, aunque se alabase su carácter renovador, otra reducción de la pieza a sus aspectos de farsa, con perjuicio de sus sentidos humanista y crítico así ocultos? De cualquier modo, las consecuencias de esta interpretación para la imagen dramática en Madrid de Bontempelli fueron duraderas. En 1933, Enrique Estévez-Ortega¹⁴⁵ aún creía que Nostra Dea era un gesto de humor intrascendente, una simple pírueta hecha con habilidad y gracia "para pasar el rato", sin temor al recurso a las recetas de la vieja cocina dramática. Y como a Nostra Dea parecía limitarse el interés de su producción teatral, puesto que ninguna otra de sus obras le había otorgado tanta fama, ni siquiera La guardia alla luna, "donde la ironía peculiar suya aparece envuelta por un dulce sentimentalismo insospechado", no extraña que el mismo crítico relacionase a Bontempelli con Jean Cocteau, a cuya obra también se le restó importancia por causa de su presunta frivolidad vanguardista, agravada en el caso del italiano por el malentendido de habersele juzgado por

una sola pieza que distaba de ser, además, un acierto definitivo:

Nuestra Diosa nos pone en contacto con una interesantísima producción del teatro moderno. Obra maestra, no. Hito en el camino de las obras maestras del arte nuevo. (El Sol).

Entre éstas se cuenta probablemente Minnie la candida (1927), enteramente ignorada en Madrid¹⁴⁶...

NOTAS

1. Federico Navas, Las esfinges de Talía o Encuesta sobre la crisis del teatro, El Escorial, Imprenta del Real Monasterio, 1928, p. 443.
2. Véanse algunos títulos significativos, algunos de los cuales no son tanto parodias como explotaciones comerciales y burlescas de la boga pirandelliana: Un autor en busca de seis personajes (1924), de Honorio Maura; Seis personajes en busca del divorcio (1924), adaptación de José Juan Cadenas de una obra francesa; Pero, ¿si yo soy mi hermano! (1926), de Manuel Abril, o Pirandello en casa (1926), "barullo escénico" de Manuel López Marín y Rafael Solís.
3. La insistencia en el presunto escaso conocimiento real de la producción pirandelliana en Madrid antes de la Guerra Civil es uno de los defectos más llamativos del por otra parte valioso y riguroso estudio de Juan Gutiérrez Cuadrado, "Crónica de una recepción: Pirandello en Madrid", Cuadernos Hispanoamericanos, CXI (1978), 333, pp. 347-386, que he consultado a menudo con provecho.
4. A pesar del título, se ocupó sólo de la recepción de Pirandello en Barcelona Luigi De Filippo en su informado artículo "Pirandello in Spagna", Nuova Antologia, XCIX (1964), 491, pp. 197-206. Véase también A. M. Gallina, "Pirandello in Catalogna", Atti del Congresso Internazionale di studi pirandelliani presso la fondazione Giorgio Cini di Venezia (2-5 ottobre 1961), Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 201-208.
5. Esta pieza, traducida por Gregorio Martínez Sierra y presentada en la Ciudad Condal en 1928, había sido estrenada primero en Vigo (noviembre de 1925).
6. C. [Corpus] B. [Barga], "En torno a los tablados de Europa: El bulevar de los italianos", Revista de Occidente, I (julio, 1923), 1, pp. 128-129.
7. J. T., "Estreno de Seis personajes en busca de autor, en Barcelona", Heraldo de Madrid (22-XII-1923), p. 5.
8. Dario Niccodemi, "Luis Pirandello", Heraldo de Madrid (22-XII-1923), p. 5.

9. Esta pieza es sobradamente conocida, por lo que resumiremos del modo más somero posible su argumento, si es que puede decirse que lo tiene como tal:

Los actores de una compañía profesional están ensayando Il giuoco delle parti, de Pirandello. Entonces son interrumpidos por seis figuras de apariencia entre real y fantástica -los Personajes-, que les piden que pongan en escena su drama, al que el Autor se ha negado a dar forma. Los cómicos acceden tras dejar a un lado su incredulidad e intentan encarnar a los Personajes según las indicaciones de éstos. Fracasan porque los Personajes no ven reflejados sus vivencias y sus puntos de vista divergentes. Por una parte, el 'Padre', se presenta a sí mismo como un hombre respetuoso de la moralidad y amante de su mujer, la 'Madre', quien tuvo tres hijos (la 'Figliastra', el 'Giovinotto' y la 'Bambina') con otro hombre tras ser abandonada por él por razones no aclaradas (¿crueldad o generosidad al querer que ella fuese feliz por su lado?); por otra, la 'Figliastra' le pinta como un ser repugnante, que la seguía secretamente cuando iba de pequeña al colegio y que estuvo a punto de cometer incesto con ella, sin saberlo él, en el taller de la equívoca Madame Pace, donde la 'Figliastra' había tenido que ir a trabajar para sacar adelante a la familia. Los gritos de la 'Madre' evitaron la consumación del acto, tras lo cual la 'Figliastra', que no conocía antes la relación parental, se va de casa, llena de desprecio hacia el 'Padre' y hacia su hermanastro, el 'Figlio', quien no se ha enfrentado con toda la decisión requerida a la decisión de la 'Madre' de aceptar otra vez al 'Padre' en el hogar. Cuando la 'Madre' está intentado convencer al 'Figlio' cada vez más reacio, la 'Bambina' se ahoga en la fuente del jardín, y acto seguido el 'Giovinotto', asqueado de la degradación moral que ha sido obligado a contemplar, se suicida, dejando a los actores en la duda de si el hecho ha ocurrido realmente o es ficción.

10. He aquí el testimonio coetáneo procedente de una reseña de la obra (La Epoca, v.i):

El público habitual de la Princesa aparecía enriquecido con lo más granado de la intelectualidad madrileña. En un ambiente de expectación bien visible comenzó a desarrollarse la obra, seguida en su curso con afán extraordinario. Mas parece que gran parte de la atención puesta en juego no fue del todo fructuosa. Muy pocos sabían a qué atenerse, y el desconcierto era general, no obstante la extraña emoción que a todos llegó a poseerlos.

11. Rafael Marquina, "La obra de Pirandello y la compañía del teatro Argentina, de Roma: Examen de intérpretes", Heraldo de Madrid (28-XII-1923), p. 2.

12. José L. Mayral, "Vera Vergani y Dario Niccodemi: La juventud de la artista. La orquídea y Pirandello. Debussy [sic] y Beethoven. Niccodemi volverá. El Greco y Goya. Otras impresiones", La Voz (29-XII-1923), p. 3.

13. He consultado las reseñas siguientes:

- Floridor, "Seis personajes en busca del autor", ABC (23-XII-1923), p. 34.

- Enrique de Mesa, "Teatro de la Princesa: Pirandello", La Correspondencia de España (24-XII-1923), p. 8.

- Jorge de la Cueva, "Una obra de Pirandello en la Princesa", El Debate (23-XII-1923), p. 2.

- Alejandro Miquis, "En la Princesa: Seis personajes en busca de autor", Diario Universal (24-XII-1923), p. 3.

- Melchor Fernández Almagro, "Princesa: Estreno de la comedia por hacer, en tres actos, de Luigi Pirandello, titulada Sei personaggi in cerca d'autore", La Epoca (24-XII-1923), p. 2.

- "Teatros", España, IX (29-XII-1923), 402, pp. 9-11 (sobre Sei personaggi in cerca d'autore, p. 10).

- Rafael Marquina: Varias novedades teatrales: Sei personaggi in cerca d'autore, en la Princesa: Arniches estrena en la Comedia", Heraldo de Madrid (24-XII-1923), pp. 1-2.

- José de Laserna, "Princesa.- Compañía italiana", El Imparcial (23-XII-1923), p. 2.

- [Arturo Mori], "Princesa: Sei personaggi in cerca d'autore, drama de Pirandello", Informaciones (24-XII-1923), p. 6.

- M. Machado, "Princesa: Compañía italiana.- Sei personaggi in cerca d'autore, comedia en tres actos, de Luigi Pirandello", La Libertad (24-XII-1923), p. 5.

- L. [Luis] B. [Bejarano], "Princesa.- Seis personajes en busca de autor, comedia -por hacer- en tres actos, de Luis Pirandello", El Liberal (23-XII-1923), p. 3.

- Fernando Vela: "Luis Pirandello: Seis personajes en busca de autor. (Comedia por hacer. Teatro de la Princesa.)", Revista de Occidente, III (enero, 1924), 7, pp. 114-119.

- E. Díez-Canedo, "Princesa: Sei personaggi in cerca d'autore, de Luigi Pirandello", El Sol (23-XII-1923), p. 4.

- [José L. Mayral], "En la Princesa: Sei personaggi in cerca d'autore, de Luigi Pirandello", La Voz (24-XII-1923), p. 2.

14. La única valoración relativamente poco positiva fue la de José Laserna (El Imparcial), quien motejó la obra de lentitud

y vacilación en la delineación de la dualidad entre lo real y lo fantástico, resumiendo su opinión en estos términos:

La impresión ha sido honda y subyugadora, dentro de la oscuridad y extravagancia persistentes, aunque atenuadas en lo posible por la habilidad técnica.

15. José Luis Mayral (La Voz) llenó su reseña de exclamaciones y ditirambos (por ejemplo, "no es una forma nueva, sino un cambio sustancial en el teatro", "obra maestra, graciosa [sic], original y sorprendente", etc.) que apenas disimulan la práctica ausencia de un análisis.

16. De ahora en adelante utilizaré la mayúscula para designar a los seis personajes pirandellianos propiamente dichos y diferenciarlos de las demás figuras presentes en la obra y de los personajes como concepto.

17. El texto de esta presentación no parece que llegase a publicarse, pero la recensión de El Imparcial incluyó un resumen por el que sabemos que Niccodemi insistió en la cerebralidad del siciliano, distinguiéndolo de otros dramaturgos de ideas por su capacidad de dar volumen plástico a sus abstracciones hasta cautivar al espectador.

18. El mismo Pirandello negó que su producción debiera ser imitada, pero no porque fuera intrínsecamente inimitable como sugirieron estos críticos, sino para evitar la formación de una escuela que renunciase, imitándolo, a abrir nuevos caminos al arte de acuerdo con el progreso del tiempo. Son significativas estas palabras pronunciadas por él en Barcelona, a finales de 1924 (v.i), transmitidas por José Briones, en "Observaciones: La fe de Pirandello", Heraldo de Madrid (10-I-1925), p. 5:

Creo que mi obra resistirá al tiempo. Creo que prevalecerá. Pero no pienso en tener discípulos. Cada cual debe ser quien sea y debe caminar adelante, pensando en sí mismo. Pensar en seguir los pasos de los demás supone dejar de mirar de frente y volver la espalda a su época. Significaría un retroceso querer imitarme.

19. Fernández Almagro aludió directamente a este famoso crítico italiano, cuya interpretación del teatro de Pirandello, dada a conocer en su libro Studi sul teatro contemporaneo (Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1923, pp. 135-193), se hizo célebre e influyó poderosamente en la exégesis del escritor. Ecos de sus ideas pueden encontrarse en los comentarios madrileños sobre Pirandello a lo largo del período, a veces con mención explícita del nombre de Tilgher.

20. Al menos en el mundo de los referentes reales, ya que la utilización en la obra literaria de las realidades 'Unamuno' y 'Pirandello', del que la compañía está ensayando Il Giuoco delle parti, hace ingresar automáticamente a los dos escritores en el ámbito de la ficción, aunque no puede afirmarse que exista una influencia de uno sobre otro, tal como desmintió el propio Unamuno en su ensayo "Pirandello y yo", recopilado en De mi vida, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, pp. 153-156.

21. Fernando Vela lo consideró un "error de principio" en su recensión de la obra, "Seis personajes que buscan autor. (Comedia por hacer. Teatro de la Princesa)", en Revista de Occidente, III (enero, 1924), 7, p. 117. En el mismo número (pp. 1-14) vio la luz una traducción del relato que había sido "el germen de la comedia ya famosa", La tragedia de un personaje (Tragedia d'un personaggio).

22. Fernando Vela, ob. cit., pp. 114-119.

23. Alfonso Hernández Catá se quejó en "El drama de la crítica" (Nuevo Mundo [11-I-1924], s.p.) de que ésta hubiese tenido que juzgar una obra como Sei personaggi in cerca d'autore de la misma forma rutinaria de siempre que degradaba su obligación de orientar al público hacia la comprensión de lo nuevo, pero destacó asimismo la labor de algunos autores de reseñas como Rafael Marquina, Enrique Díez-Canedo o Enrique de Mesa (a los que se podría añadir el nombre de Melchor Fernández Almagro) que habían hecho humildemente todo lo posible para entender y dar a conocer con todo su valor la personalidad artística del autor.

24. Eugenio D'Ors, "Glosas", divididas en "Seis personajes en busca de autor", "La particularidad de la comedia de Pirandello", "Pirandello", "La objeción", ABC (26-XII-1923), pp. 15-16.

25. Todas las citas siguientes de la glosa dorsiana proceden de la misma página.

26. Luis Araquistáin, "¿Qué es teatro?: El caso de Luigi Pirandello", La Voz (26-XII-1923), p. 1.

27. Melchor Fernández Almagro, "Más sobre Pirandello", La Epoca (5-I-1924), pp 1 y 3.

28. Cristóbal de Castro, "Un fenómeno literario: Luis Pirandello", La Esfera (5-I-1924), s.p. (dos páginas).

29. Alejandro Miquis, "Crónica teatral: Hacia un teatro nuevo", Nuevo Mundo (15-II-1924), s.p.
30. Ricardo Baeza, "Seis personajes en busca de autor", El Sol (17-I-1924).
31. A. R. Bonnat, "La vida pintoresca: En busca de Pirandello", Heraldo de Madrid (29-I-1924), p. 2.
32. Luis Araquistáin, "Del arte y de la vida: Pirandello, o En busca de tres pies al gato", La Voz (18-I-1924), p. 1.
33. Luis Araquistáin, "La vida y el arte: Una teoría del humorismo", La Voz (26-I-1924), p. 1.
34. José Ortega y Gasset, La deshumanización del arte y otros ensayos de estética, prólogo de Valeriano Bozal, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, pp. 97-98.
35. En el ámbito de las dramaturgias románicas, sólo el estreno de Les Ratés, de Henri-René Lenormand, podría comparársele, aunque éste no fue objeto ni de lejos de tal cantidad de comentarios.
36. "Revelaciones: Por qué no se ha representado en el Español la obra de Pirandello: Una carta de Josefina Díaz de Artigas", Heraldo de Madrid (29-III-1924), p. 4.
37. A principios de 1926, apareció la segunda edición, que recogía los cambios introducidos por Pirandello hasta entonces, de "Seis personajes en busca de autor, comedia a escenificar, traducción y prólogo por F. Azzati", publicada por la editorial Sempere, de Valencia. Una advertencia del editor al principio del libro indicó que dicha versión difería de la representada en diversos lugares de España (la de Salvador Vilaregut) y que era la única autorizada por el autor, por quien se dice en la portada "revisada y corregida". A eso añadió una declaración que plantea la duda de si Pirandello conocía y aceptaba todas las traducciones publicadas por esa editorial, incluidas las de menor calidad hechas por Francisco Gómez Hidalgo de La ragione degli altri y Vestire gli ignudi (v.i. el examen de la recepción de estas obras), a saber:

Las únicas versiones autorizadas por el autor, editorialmente, son las que publicará esta casa, y sucesivamente verán la luz todas las novelas y las comedias de Pirandello, sometida la labor literaria de

los traductores a la más delicada fidelidad al original.
(s.p.).

38. He utilizado las recensiones siguientes:

- Floridor, "Seis personajes en busca de autor", ABC (13-IV-1926), p. 29.
- Jorge de la Cueva, "Seis personajes en busca de autor.- Comedia de Pirandello, traducción de Salvador Vilaregut, estrenada en el teatro de la Latina", El Debate (13-IV-1926), p. 2.
- Melchor Fernández Almagro, "Latina.- Estreno de la comedia 'por hacer' de Pirandello, traducida por el señor Vilaregut, Seis personajes en busca de autor", La Epoca (13-IV-1926), pp. 1-2.
- R. [Rafael] M. [Marquina], "Seis personajes en busca de autor", Heraldo de Madrid (14-IV-1926), p. 2.
- José de la Cueva, "Latina: Seis personajes en busca de autor", Informaciones (13-IV-1926), p. 6.
- Francisco de Viu, "Latina.- Cursillo didáctico para comediógrafos y comediantes", La Nación (13-IV-1926), p. 3.
- E. Díez-Canedo, "Latina: Seis personajes en busca de autor, de Pirandello, traducción de Vilaregut", El Sol (13-IV-1926), p. 2.
- "Seis personajes en busca de autor, de Pirandello", La Voz (13-IV-1926), p. 2.

39. Felipe Sassone, "Una carta de Felipe Sassone: La primera comedia de Pirandello que se va a representar en Español", Informaciones (19-III-1924), p. 1.

40. Sam, "El estreno de esta noche en el Cómico: Pirandello, traducido por Gómez Hidalgo: De periodista a traductor.- Las escritoras italianas.- Elogio a María Palou", Informaciones (21-III-1924), p. 6.

41. A saber:

¡Y así me convertí [de periodista] en traductor, aunque, esto sí, en traductor absolutamente respetuoso con el autor, sin quitar ni poner nada a lo que él escribió!

Todos los críticos elogiaron esta fidelidad, e incluso José Alsina consideró La razón de los demás un modelo de traducciones en "Traslados literarios", ABC (4-IV-1924), p. 9. Sin embargo, no resulta tan halagador el cotejo de la edición castellana de Luis Pirandello, La razón de los demás, comedia en tres actos, traducción española de Francisco Gómez Hidalgo, Valencia, Sempere, s.a, pp. 3-117 (publicada junto con El hombre, la bestia y la virtud), con el texto original, que he

consultado en su edición de La ragione degli altri, commedia in tre atti, en Maschere nude, Milano, Fratelli Treves, 1921, pp. 111-251. Además de introducir la división en escenas, suprimió diversas réplicas breves y añadió otras con la intención de aclarar lo que aparece expresado de manera más indirecta en el texto, por ejemplo: "cuando dijiste a tu padre en la Redacción: "¡Tiene una hija!" (p. 82) o la iluminadora frase "es un poco oscuro, por ahora, lo que le digo" (p. 99), que revela la impresión que tanto el traductor como el público, en su concepto, tendrían de la prosa dramática pirandelliana. Por lo demás, hay que reconocer que Gómez Hidalgo no se apartó demasiado de su modelo, aunque algunos pasajes presentan diferencias apreciables, como en el siguiente:

Voi farneticate, signora! Le ho dato la vita, io, il mio sangue, il mio latte le ho dato! Come non pensate a questo? E' uscita dalle mie viscere! E' mia! E' mia! Che crudeltà è la vostra? Venirmi a chiedere un tale sacrificio in nome del bene della mia figliuola? (pp. 235-236).

Lo que pretende es llevarse a mi hija, quitármela, robármela. ¿No comprende usted que esto es absurdo? ¿Cómo he de resignarme yo, que soy su madre? ¿Qué idea tiene de lo que es una hija? ¿Cómo se pide esta locura, este crimen, esta monstruosidad? (p. 108).

42. He consultado las reseñas siguientes:

- F. [Floridor], "La razón de los demás", ABC (22-III-1924), p. 25.

- Enrique de Mesa, "Teatro Cómico: La razón de los demás: Comedia en tres actos, de Luigi Pirandello, traducción castellana de D. Francisco Gómez Hidalgo", La Correspondencia de España (22-III-1924), p. 1.

- Jorge de la Cueva, "La razón de los demás: Traducción de la comedia de Pirandello La ragione degli altri hecha por don Francisco Gómez Hidalgo, estrenada en el teatro Cómico", El Debate (22-III-1924), p. 2.

- Alejandro Miquis, "En el Cómico: La razón de los demás", Diario Universal (22-III-1924), p. 1.

- Melchor Fernández Almagro, "Cómico: Estreno de la comedia en tres actos, de Luigi Pirandello, traducida por Francisco Gómez Hidalgo, titulada La razón de los demás", La Epoca (22-III-1924), pp. 1-2.

- José de Laserna, "Cómico.- La razón de los demás, comedia en tres actos de Pirandello (La ragione degli altri), traducción castellana de F. Gómez Hidalgo", El Imparcial (22-III-1924), p. 2.

- Rafael Marquina, "Cómico: La razón de los demás, de Pirandello", Heraldo de Madrid (22-III-1924), p. 3.

- Arturo Mori, "Por los teatros: De Bataille a Pirandello: Un día de teatro serio.- Las hermanas de amor, de Bataille, en el Español y La razón de los demás, de Pirandello, en el Cómico.- Entrada solemne en España del teatro de Pirandello. Gómez Hidalgo, su traductor.- María Palou, su intérprete", Informaciones (22-III-1924), p. 6.

- L. Bejarano, "Cómico.- La razón de los demás, comedia en tres actos, de Pirandello, traducida por Francisco Gómez Hidalgo", El Liberal (22-III-1924), p. 2.

- M. Machado, "Cómico: La razón de los demás (La ragione degli altri), por Luigi Pirandello. Versión castellana de Francisco Gómez Hidalgo", La Libertad (22-III-1924), p. 6.

- E. Díez-Canedo, "Cómico: La razón de los demás, de Luis Pirandello, traducida por F. Gómez Hidalgo", El Sol (22-III-1924), p. 2.

- J. [José] L. [Luis] M. [Mayral], "En el Cómico: La ragione degli altri, de Luigi Pirandello; traducción de Francisco Gómez Hidalgo", La Voz (22-III-1924), p. 2.

43. El argumento de La ragione degli altri es como sigue:

'Livia Arciani' ha roto sus relaciones con su marido 'Leonardo' tras enterarse de que él ha tenido una niña con su amante 'Elena'. La razón suprema de paternidad impulsa a la esposa a defenderlo ante todos, incluso ante su padre 'Guglielmo Groa', quien se proponía exigir al adúltero que abandonase a 'Elena'. 'Leonardo' no ama ya a ésta, ni tampoco ella a él, aunque siguen viéndose por la hija, que los vincula contra su voluntad. 'Livia' comprende el sufrimiento del marido, al que intenta dar una solución visitando a 'Elena' para pedirle que entregue al padre la niña, pues así se liberarán al fin uno de otro y la hija podrá tener un nombre legítimo y disfrutar de unas oportunidades que su madre verdadera nunca podría facilitarle. Tras la resistencia lógica del amor materno de ésta, al fin se convence: 'Livia' se lleva a la niña, a la que criará como una hija suya.

44. Cristóbal de Castro, "Crónicas de Informaciones: Sobre Pirandello", Informaciones (24-III-1924), p. 1.

45. Dice Castro:

He visto La razón de los demás, y quiero discutir su tesis. No he de ser menos que todo el mundo.

46. He utilizado las recensiones siguientes:

- F. [Floridor], "Dos en una", ABC (25-X-1924), p. 27.

- Jorge de la Cueva, "Dos en una: Comedia de Pirandello,

traducida por Gómez Hidalgo, estrenada en el teatro Cómico", El Debate (25-X-1924), p. 2.

- Alejandro Miquis, "En el Cómico: Dos en una", Diario Universal (25-X-1924), p. 1.

- Melchor Fernández Almagro, "Cómico.- Estreno de la comedia en tres actos de Luigi Pirandello, traducida por F. Gómez Hidalgo, Dos en una", La Epoca (25-X-1924), p. 1.

- Rafael Marquina, "Cómico: Dos en una", Heraldo de Madrid (25-X-1924), p. 5.

- "Cómico.- Dos en una, comedia de Luigi Pirandello, traducida por Gómez Hidalgo", El Imparcial (25-X-1924), p. 4.

- Arturo Mori, "Pirandello en el Cómico", Informaciones (25-X-1924), p. 6.

- J. L. de M., "Cómico.- Dos en una, comedia en tres actos, de Pirandello, adaptación de F. Gómez Hidalgo", El Liberal (25-X-1924), p. 2.

- M. Machado, "Cómico: Dos en una (Signora Morli una e due), drama en tres actos de Luigi Pirandello, traducción de F. Gómez Hidalgo", La Libertad (25-X-1924), p. 3.

- "En el Cómico: Estreno de Dos en una, comedia en tres actos de Pirandello, traducida por Gómez Hidalgo", El Mundo (25-X-1924), p. 1.

- E. Díez-Canedo, "Cómico.- Dos en una, de Pirandello, traducción de Gómez Hidalgo", El Sol (25-X-1924), p. 2.

- V. Gutiérrez de Miguel, "En el Cómico: Dos en una, de Pirandello", La Voz (25-X-1924), p. 2.

47. La signora Morli, una e due desarrolla el conflicto que suscita en 'Evelina' el regreso de su marido, 'Ferrante Morli', que la había abandonado dejándola con un niño pequeño tras haber llevado el matrimonio una vida bohemia. Ella, bajo el nombre de 'Lina', inició después una nueva vida junto con el abogado 'Lello Carpani', con el que había entablado una relación prácticamente matrimonial de índole tradicional y con quien había tenido una hija, 'Titti'. El marido, consciente de que no puede exigir en conciencia la vuelta a él de la esposa, a quien ha seguido amando, consigue, no obstante, despertar en ella la memoria del tiempo feliz vivido en compañía, cuando se llamaba 'Eva', época que contrasta con la respetabilidad de su vida con el abogado. Enamorada otra vez de 'Ferrante' está a punto de irse con él, sobre todo después que su hijo 'Aldo' prefiera de verdad a su padre, pero al fin decide volver a ser la mujer de facto de 'Lello', porque la niña, ilegítima, necesita más de sus cuidados y de su afecto que el ya crecido 'Aldo'.

48. "Un romántico la haría morir a manos del marido. Un naturalista, a las del amante. El suicidio estaría muy indicado" (El Sol).

49. El comentarista de El Liberal echó de menos que Pirandello no hubiese explotado también las posibilidades de la contraposición del marido como amante y de éste con apariencia de esposo, como si la pieza no fuera ya bastante densa en contenidos.

50. He utilizado las recensiones siguientes:

- F. [Floridor], "Piénsalo bien...", ABC (8-XI-1924), p. 27.

- Jorge de la Cueva, "Piénsalo bien...: Comedia de Pirandello, traducida por don Enrique López Alarcón, estrenada en el teatro del Centro", El Debate (8-XI-1924), p. 2.

- Alejandro Miquis, "En el Centro: Piénsalo bien...", Diario Universal (8-XI-1924), p. 3.

- Melchor Fernández Almagro, "Centro: Estreno de la comedia, en tres actos, de Luigi Pirandello, traducida por don Enrique López Alarcón, titulada Piénsalo bien...", La Epoca (8-XI-1924), p. 1.

- José L. Mayral, "En el Centro: Piénsalo bien", El Imparcial (8-XI-1924), p. 2.

- José de Laserna, "Centro.- Piénsalo bien..., comedia en tres actos, de Pirandello, traducida por López Alarcón", El Imparcial (8-XI-1924), p. 4.

- Arturo Mori, "Pirandello en el teatro del Centro", Informaciones (8-XI-1924), p. 5.

- L. Bejarano, "Un estreno más de Pirandello.- Piénsalo bien, comedia en tres actos, traducida por Enrique López Alarcón y representada por primera vez en el Centro", El Liberal (8-XI-1924), p. 2.

- M. Machado, "Centro: Piénsalo bien..., comedia en tres actos, de Luigi Pirandello.- Versión castellana de E. López Alarcón", La Liberad (8-XI-1924), p. 4.

- E. Díez-Canedo, "Centro.- Piénsalo bien..., comedia de Pirandello, traducida por D. Enrique López Alarcón", El Sol (8-XI-1924), p. 2.

51. He aquí el argumento de Pensaci, Giacomino!, tal como lo narra Adriano Tilgher, ob. cit., p. 177:

Questi [el anciano profesor de enseñanza secundaria 'Toti'] prende moglie per far dispetto al governo che lo ha sempre tenuto a stecchetto e che così egli obbligherà dopo la sua morte a pagare la pensione alla vedova. Giovane, così la pensione sarà pagata più a lungo. La moglie lo tradirà? Egli accetta in anticipo i tradimenti coniugali: ciò gli assicurerà la pace in famiglia. Del resto, il tradito non sarà lui, che alla giovane moglie farà solo da padre e da benefattore, ma il marito che in realtà, per sè, egli non sarà [...]. E di fatti Toti sposa Lillina già resa madre da Giacomino. Questi seguita

ad esserne l'amante, egli lo sa, fa da padre ai due giovani, da nonno al bimbo che di fronte alla legge pasa per suo, costituisce a Giacomino una buona posizione. Il vecchio professore che non le ha gustate mai prova così nella tarda età le dolcezze della famiglia. La gente ride e si scandalizza: egli se ne infischia. E quando Giacomino, non sentendosi più la forza di durare in una situazione paradossale, abbandona Lillina e il piccino e si fida per tornare nell'ordine e mettere su casa propria, egli con le più tenere preghiere e le più violente minacce l'obbliga a tornare alla povera Lillina che tanto lo ama.

52. Dicho texto luego fue recopilado en su libro Por el mundo de la farsa (Palabras de un farsante), Madrid, C.I.A.P.-Renacimiento, 1931, pp. 291-297.

53. Por ejemplo, en la crónica anónima titulada "La última comedia de Pirandello no gusta en Roma", publicada en ABC (26-X-1924), p. 35, figuran estas palabras:

La obra, sustancialmente, se reduce a una discusión filosófica, en la que Pirandello demuestra la agudeza de su dialéctica, que le permite razonar las ideas y las cosas a su modo; pero que no es teatro.

Más adelante, se nos da la razón del juicio:

Para nosotros, las pasiones o los sentimientos, más o menos claramente definidos, son más interesantes que todos los problemas psicológicos.

No somos aún lo suficientemente estáticos. El teatro es y será por mucho tiempo claridad en las ideas, sencillez en su expresión y dinamismo.

54. Recopilada, bajo el título de "Pirandello" en su libro Por el mundo de la farsa (Palabras de un farsante), ob. cit., pp. 283-289.

55. Luigi De Filippo, ob. cit., pp. 205-206.

56. Pirandello exclamó, según la traducción de Sassone:

- ¡Oh, sí, me interesa mucho la España! ¡Si supiera qué pena tengo de no ir a Madrid! Me llaman de Roma. Pero volveré. ¡Oh, sí! Quiero ver con lenta delectación los cuadros del Goya. ¡Es mi pintor! Quiero sumergirme un poquito en la vida literaria de Madrid. La España, con su Lope y Calderón, es un país dramático por excelencia... (p. 286).

Asimismo, dedicó un autógrafo para el ABC que rezaba así:

Parto de Barcelona con el vivo dolor de no poder visitar a Madrid, sus escritores, sus teatros, la gloria de su arte inmortal. Mas regresaré, espero, pronto. (p. 288).

57. Alejandro Miquis, "Crónica teatral: Pirandelliana", La Esfera (10-I-1925), s.p.

58. Adrián Gual, "Pirandello en Barcelona", Heraldo de Madrid (3-I-1925), p. 5.

59. Adrián Gual, "De la invasión pirandelliana", Heraldo de Madrid (18-VII-1925), p. 5.

60. En la edición de El hombre, la bestia y la virtud, apólogo en tres actos, traducción de Ricardo Baeza, publicada junto con La razón de los demás, ob. cit., pp. 123-273, figura la siguiente nota:

La presente traducción ha sido hecha especialmente para la escena, razón por la cual se han alterado los nombres de algunos personajes, adaptándolos al oído del público y a la pronunciación de los actores. Por otra parte, la versión es de una fidelidad absoluta y sigue paso a paso el original. (p. 124).

Dicha alteración onomástica fue, de todos modos, ligera: 'Paolino' pasó a convertirse en 'Paulino', 'Perella' en 'Pereyra', etc.

61. He aquí el argumento de este apólogo:

La virtuosa y recatada 'Signora Penella' se ha consolado con un idealista maestro de escuela, 'Paolino', del injusto abandono de sus obligaciones maritales del marido, un capitán de barco que sólo vuelve a casa cada dos meses y entonces se encierra hasta su nueva partida al día siguiente. Cuando tal consuelo tiene como resultado un embarazo de dos meses, los amantes conciben la idea de evitar el escándalo persuadiendo al capitán de hacer lo que se había negado en las visitas anteriores. Lo consiguen finalmente tras vestirse la mujer de manera provocadora, en contra de su costumbre, y administrando a la bestia una buena dosis de afrodisíaco. El angustiado 'Paolino' se entera del buen éxito de sus esfuerzos cuando ve en el balcón de la 'Signora Penella', no una maceta, como habían acordado como signo de confirmación, sino cinco...

62. He utilizado las recensiones que siguen:

- "El hombre, la bestia y la virtud", ABC (22-II-1925), p. 36.
- Jorge de la Cueva, "El hombre, la bestia y la virtud: farsa cómica de Pirandello, estrenada en el teatro de la Princesa", El Debate (22-II-1925), p. 2.
- Alejandro Miquis, "En la Princesa: El hombre, la bestia y la virtud", Diario Universal (23-II-1925), p. 1.
- Melchor Fernández Almagro, "Princesa.- Estreno de la farsa cómica en tres actos, de Luis Pirandello, El hombre, la bestia y la virtud", La Epoca (23-II-1925), p. 1.
- Rafael Marquina, "Estreno de una obra de Pirandello: Princesa: El hombre, la bestia y la virtud", Heraldo de Madrid (23-II-1925), p. 2.
- J. Larios de Medrano, "El estreno de anoche en la Princesa.- El hombre, la bestia y la virtud, farsa cómica en tres actos, de Pirandello", El Liberal (22-II-1925), p. 2.
- M. Machado, "Princesa: El hombre, la bestia y la virtud, comedia en tres actos de Luigi Pirandello. Traducción de R. Baeza", La Libertad (22-II-1925), p. 3.
- José Mesa Andrés, "Princesa: El hombre, la bestia y la virtud, de Pirandello", El Mundo (23-II-1925), p. 1.
- E. Díez-Canedo, "El hombre, la bestia y la virtud, tres actos de Luigi Pirandello", El Sol (22-II-1925), p. 2.
- J. [José] L. [Luis] M. [Mayral]: "El estreno de anoche en el teatro de la Princesa: El Hombre, la bestia y la virtud, de Luis Pirandello", La Voz (23-II-1925), p. 2.

63. Por ejemplo:

No hemos de intentar una referencia a la farsa, ya que sin el humor y la sagacidad y la extraña seguridad del innovador teatral italiano, nuestra versión ofendería acaso el decoro de los lectores de un periódico. (La Voz).

64. Me he servido de las recensiones siguientes:

- Floridor, "El placer de la honradez", ABC (3-X-1925), p. 27.
- Jorge de la Cueva, "El placer de la honradez: Comedia original de Luigi Pirandello, traducida por Salvador Vilaregut, estrenada en el teatro de la Latina", El Debate (2-X-1925), p. 2.
- Alejandro Miquis, "En la Latina: El placer de la honradez", Diario Universal (2-X-1925), p. 1.
- Melchor Fernández Almagro, "Latina.- Estreno de la comedia en tres actos de Luigi Pirandello, traducida por dos Salvador Vilaregut, titulada El placer de la honradez", La Epoca (2-X-1925), p. 3.

- Rafael Marquina, "En la Latina: El placer de la honradez: Comedia de Pirandello", Heraldo de Madrid (2-X-1925), p. 6.

- José de Laserna, "Latina.- El placer de la honradez, comedia en tres actos, por L. Pirandello", El Imparcial (2-X-1925), p. 2.

- E. Díez-Canedo, "Latina: El placer de la honradez, de L. Pirandello, traducción de S. Vilaregut", El Sol (2-X-1925), p. 2.

- José L. Mayral, "En La Latina: El placer de la honradez", La Voz (2-X-1925), p. 2.

65. Adriano Tilgher narró así el argumento de la obra, en ob. cit., pp. 172-174:

Allo scopo di sottrarsi a una vita di dissipazione e travimenti e di crearsi una situazione tale che (marito di una signora per bene) egli sia obbligato da essa a vivere onestamente, Baldovino, protagonista del Piacere dell'onestà, sposa Agata che Fabio ha reso madre e che non può sposare perché ammogliato. Ma pone bene le mani avanti: onesto lui, onesti tutti! Agata e Fabio continuino pure ad amarsi, ma rispettino rigidamente lui, non lui Baldovino, ma lui onesto marito di una signora per bene, salvino scrupolosamente le apparenze non solo di fronte agli altri, ma di fronte a lui stesso. Così, se cattiva azione ci sarà, non la farà lui, la faranno loro. Così Baldovino si costruisce una onestà perfetta, e vive non più come uomo, ma come forma artificiale e costruita di onestà. L'onestà di Baldovino ha come effetto immediato l'onestà anche formale di Agata: non volendo ingannarlo, essa interrompe ogni rapporto con Fabio. Ella non potrà più essere di Fabio se prima Baldovino non lasci la casa. Fabio ordisce una rete per indurre Baldovino a commettere un furto: allora egli lo svergognerà e cacerà di casa. Ma Baldovino che ha scoperto il raggiro accetta di passare per ladro e di andarsene a patto che a rubare non sia lui, ma Fabio. In un secondo momento, invece, è proprio lui che spontaneamente si mette in condizione di passare per ladro: egli si è accorto di amare Agata, e quest'amore, ponendolo dinanzi a lei uomo contro donna e non più maschera di marito contro maschera di moglie, gli fa comprendere la necessità di partire. L'amore uccide in lui la maschera di marito. Ma Agata che anch'ella l'ama lo seguirà anche come ladro. Allora egli rimane.

66. El argumento de Così è (se vi pare) puede resumirse así:

Los habitantes burgueses de un pequeña ciudad de provincias están intrigados por el comportamiento extraño de

un nuevo vecino, el 'Signor Ponza', quien ha prohibido a su suegra, la 'Signora Frola' que visite a su hija. 'Ponza' quiere prevenir la acusación de arbitrariedad diciéndoles que la hija de la 'signora Frola' murió y que él, habiéndose casado por segunda vez, se había puesto de acuerdo con su segunda esposa para mantener, por medio del alejamiento obligado, la ilusión de la demente 'Signora Frola' de que su hija verdadera aún vive. Esta explicación es refutada poco después por la misma 'Signora Frola', la cual dice a su vez que 'Ponza' está loco y que ella y su hija aceptaron la ficción de un nuevo matrimonio y de las visitas a escondidas después que el marido diese en la manía de creer que su primera y única esposa había muerto. Con ello, la confusión de los curiosos habitantes de la ciudad crece hasta el punto de que se dividen en dos bandos según piensan que es uno u otra quien ha perdido la razón. Las discusiones se prolongan mientras se buscan pruebas de la veracidad de las versiones, tarea que se revela imposible tras conocerse que en un terremoto habían sido destruidos todos los documentos del pueblo de origen de los nuevos vecinos. Como último recurso, consiguen por una estratagema que se presente la 'Signora Ponza' donde están su marido y la 'Signora Frola'. Su respuesta, tras la salida de ellos abrazados, no desvela el misterio: "Per me, io sono colei che mi si crede".

67. Me he servido de las reseñas siguientes:

- "Así es... (si así os parece), ABC (25-XI-1925), p. 27.
- Jorge de la Cueva, "Así es... (si así os parece): Comedia de Pirandello, traducción de don Salvador Vilaregut y don Ramón San Román, estrenada en el teatro de La Latina", El Debate (25-XI-1925), p. 2.
- Alejandro Miquis, "La Latina: Así es... (si así os parece)", Diario Universal (25-XI-1925), p. 1.
- Melchor Fernández Almagro, "Latina.- Estreno de la comedia de Pirandello, en tres actos, traducida por los Sres. Vilaregut y San Román, Así es (si así os parece)", La Epoca (25-XI-1925), p. 1.
- R. [Rafael] M. [Marquina], "Latina: Así es... (si así os parece)", Heraldo de Madrid (25-XI-1925), p. 6.
- José de Laserna, "Latina.- Así es... (si así os parece)", El Imparcial (25-XI-1925), p. 2.
- "Latina: Así es... (si así os parece)", Informaciones (25-XI-1925), p. 6.
- [Luis Bejarano], "Latina.- Así es... (si así os parece), tragicomedia en tres actos, original de Luis Pirandello", El Liberal (25-XI-1925), p. 2.
- J. San Germán Ocaña, "Latina.- Así es... si así os parece, farsa tragicómica en tres actos, de Luis Pirandello", La Nación (25-XI-1925), p. 3.

- E. Díez-Canedo, "Latina: Así es (si así os parece), de L. Pirandello, traducción de S. Vilaregut", El Sol (25-XI-1925), p. 2.

- José L. Mayral, "En La Latina: Así es (si así os parece), de Pirandello", La Voz (25-XI-1925), p. 2.

68. Los mismos argumentos fueron desarrollados con más extensión por Luis Araquistáin en La batalla teatral, ob. cit., pp. 143-149, de donde se puede citar como pasaje clave el siguiente:

Pero mentir una cosa o callar una certidumbre no significa que la verdad objetiva no exista. Todo el mundo habla en la comedia de su verdad, de la verdad subjetiva; todo el mundo menos la esposa, cuya verdad subjetiva es precisamente la verdad común a todos: la verdad universal.

La verdad de esa intriga no tiene nada de impenetrable; es que la escamotean, es que mienten el autor y la criatura enterada con el silencio. Y la mentira niega la verdad, pero no la excluye; al contrario, la confirma. (pp. 146-147).

69. Esta afirmación puede parecer extraña si se recuerda que la obra no tuvo un número apreciable de representaciones, en contraste con muchos melodramas policíacos del teatro comercial con los que Así es... (si así os parece) comparte bastantes características (v.i.). Pero el final acaba por desmentir toda aproximación y, al arrebatarse al público una solución tranquilizadora de la curiosidad, descolocaría a los espectadores sencillos, que acaso la recibieron como si fuera una pieza industrial más de investigación y aclaración de un caso de misterio. Por otra parte, las reseñas informaron del argumento y desenlace de la comedia pirandelliana, lo que debió de acabar con la sorpresa.

70. Partiendo de la debilidad filosófica, en su opinión, de la obra, Jorge de la Cueva sugirió que podría tratarse de "una humorada", ya que, de lo contrario, "puede ser un modelo de intento contraproducente." (El Debate).

71. El cotejo de Luis Pirandello, Vestir al desnudo, comedia en tres actos y en prosa, traducción de Francisco Gómez Hidalgo, Valencia, Sempere, s.a (¿1926?), pp. 3-117 (la traducción de Tutto per bene con el título de ¡Sea todo para bien! ocupó las páginas 121 a 231), y de la edición de Vestire gli ignudi, commedia in tre atti, Firenze, R. Bemporad e Figlio, 1923, revela un grado de fidelidad aceptable para la media de la época, pero presenta, además de la hispanización de los nombres de 'Ersilia Drei' a 'Elena Díaz' o de 'Franco' a

'Félix' y la introducción de la división en escenas, supresiones de diversas réplicas eliminando en parte las repeticiones y la andadura entrecortada del diálogo característico de Pirandello en esta obra. Véase uno de los ejemplos más extensos de esta práctica del traductor:

FRANCO (c.s.). Se è come lei dice, l'ha fatto per me, per il mio matrimonio!

LUDOVICO. Se non fu forse, per come disse a me-

FRANCO (voltandosi di scatto). Ma no, scusi, lei poc'anzi ha detto che non ne vedeva nessuna, neppure lei!

LUDOVICO. No, ecco, che s'avvilí... per istrada... come una mendicante...

FRANCO (con ironia). Già! quanod si offrí, di sera, al primo che passava...

GROTTI (infoscandosi). Disse anche questo?

FRANCO (forte, con foga, venendo avanti). Anche questo! anche questo! E avrebbe fatto anche questo per colpa mia, per il mio tradimento! (p. 143).

En castellano, el original queda reducido al texto siguiente:

FELIX. Si obedece a los motivos que usted supone, intentó suicidarse por mi culpa, por mi anunciado matrimonio. No comprendo por qué otra causa hubiera podido tomar semejante resolución. (p. 111).

Véanse algunos cambios más con negativo efecto para el estilo:

FRANCO [...] E' incredibile, incredibile come abbia potuto mentire, mentire a me stesso; fare quello che ho fatto - mentre per lei la mia promessa valeva, era tutto vero, vero, e non quasi un sogno, come già per me! (pp. 60-61).

FELIX [...] No me explico, no acierto a hallar justificación a haberme mentido a mí mismo... tomando mi promesa como una broma, como inexistente, mientras ella la consideraba la verdad y era todo, en su vida... (p. 49).

ERSILIA [...] E fu questo suo tradimento - che da parte sua è stato un vero e proprio tradimento - che io potei dire quella menzogna, che m'uccidevo per lui. (p. 101).

ELENA [...] Y si hablé de él cuando pensé que me moría, fue para castigar su traición. (p. 80).

72. He utilizado las recensiones siguientes:

- Alejandro Miquis, "Maravillas: Vestir al desnudo", Diario Universal (24-XII-1928), p. 3.
- Melchor Fernández Almagro, "Maravillas.- Estreno de la comedia en tres actos, de Pirandello, traducida por Francisco Gómez Hidalgo, Vestir al desnudo", La Epoca (24-XII-1925), p. 1.
- "Vestir al desnudo: Drama de Pirandello, traducción de Gómez Hidalgo, estrenado en el teatro de Maravillas", El Debate (24-XII-1925), p. 2.
- Tirso Lanza, "Maravillas: Vestir al desnudo: Comedia en tres actos de Luis Pirandello en versión castellana de Francisco Gómez Hidalgo", La Farsa, I (10-I-1926), 2, p. 10.
- Rafael Marquina, "Maravillas: Vestir al desnudo", Heraldo de Madrid (24-XII-1925), p. 5.
- L. de A., "Maravillas: Vestir al desnudo", Informaciones (24-XII-1925), p. 6.
- J. San Germán Ocaña, "Maravillas.- Vestir al desnudo, comedia dramática de Pirandello, traducida por Gómez Hidalgo", La Nación (24-XII-1925), p. 3.
- Aniceto García, "Maravillas.- Vestir al desnudo", El Socialista (24-XII-1925), p. 2.
- E. Díez-Canedo, "Maravillas: Vestir al desnudo, comedia en tres actos, de L. Pirandello", El Sol (24-XII-1925), p. 2.
- José L. Mayral, "En Maravillas: Vestir al desnudo, de Pirandello", La Voz (24-XII-1925), p. 2.

73. Vestire gli ignudi desarrolla la historia de 'Ersilia Drei', una joven que ha intentado suicidarse y es protegida por un escritor, 'Luvidico Nota', que la acoge en casa tras conocer su historia por un periódico y proponerse escribir un relato utilizando ese material, profundamente conmovedor: despedida de su trabajo como niñera en casa de 'Grotti', el cónsul italiano en Esmirna tras la muerte accidental de su hija y conociendo ya en Roma su abandono por el amante, el oficial de marina 'Franco Laspiga', 'Ersilia' recurre brevemente a la prostitución antes de intentar suicidarse, asqueada. El escritor le pregunta por los detalles de la historia, lo mismo que hará más tarde el reportero que la había entrevistado en el hospital, quien ha sido amenazado por el cónsul con una denuncia por libelo a causa de unos detalles del artículo que el diplomático considera difamatorios. 'Ersilia' contestará que se ha inventado todo cuando llegue 'Franco Laspiga' con la intención de reparar el mal que cree haber hecho, pero esa confesión no le disuadirá de intentar casarse con 'Ersilia', a pesar de que ella lo rechaza. Incluso persiste en creer en la versión conocida por los periódicos cuando se presenta el mismo cónsul 'Grotti'. Todos se enteran por él de que 'Ersilia' había sido su amante y que la niña había muerto por su descuido cuando estaban juntos. El

recuerdo del accidente le lleva a recriminarla amargamente antes de reconocer que la necesita carnalmente aún. 'Ersilia', presionada por todas partes, perdido el traje de respetabilidad de la novia abandonada con que había pretendido cubrir su vergüenza, consigue suicidarse esta vez, aunque desnuda:

Lasciatemi morire in silenzio: nuda. Andate. Lo posso ben dire, ora, mi pare, che non voglio più vedere, che non voglio più sentire nessuno? Andate, andatelo a dire, tu a tua moglie, tu alla tua fidanzata, che questa morta -ecco qua- non s'è potuta vestire.

74. Según la reseña del Heraldo de Madrid, la presentación no fue demasiado fiel a las detalladas acotaciones del original por "las dificultades con que tropezó la dirección escénica de la Latina".

75. Me he servido de las recensiones siguientes:

- Floridor, "Cada cual a su manera", ABC (15-V-1926), p. 27.
- [Jorge de la Cueva], "Un estreno de Pirandello en la Latina.- Cada cual a su manera, comedia en dos actos, traducida por Eduardo Marquina", El Debate (16-V-1926), p. 6.
- Alejandro Miquis, "Latina", Diario Universal (15-V-1926), p. 3.
- "Cada cual a su manera", La Esfera (5-VI-1926), pp. 9-10.
- J. [Juan] G. [González] O. [Olmedilla], "Los estrenos de anoche.- Lo decorativo en la escena.- Otra vez Pirandello en la Latina", Heraldo de Madrid (15-V-1926), p. 4.
- José de Laserna, "Latina.- Cada cual a su manera, comedia en dos actos, de L. Pirandello, traducción de Eduardo Marquina", El Imparcial (15-V-1926), p. 2.
- José de la Cueva, "Latina: Cada cual a su manera", Informaciones (15-V-1926), p. 6.
- Francisco Madrid, "Latina.- Cada cual a su manera, de Luigi Pirandello", El Liberal (15-V-1926), p. 2.
- B., "Latina: Cada cual a su manera", El Mundo (15-V-1926), p. 1.
- [Francisco de Viu], "La última pirueta, por ahora, de Pirandello, o el espectáculo de una comedia", La Nación (15-V-1926), p. 3.
- Núñez, "Latina.- Cada cual a su manera", El Socialista (15-V-1926), p. 3.
- E. Díez-Canedo, "Latina: Cada cual a su manera, de Pirandello", El Sol (15-V-1926), p. 2.
- José L. Mayral, "Cada cual a su manera, de Pirandello: En la Latina", La Voz (15-V-1926), p. 2.

76. Ciascuno a suo modo comienza como una obra ilusionista convencional:

En la mansión de la señora 'Donna Livia', ésta interroga a su amigo, el razonador 'Diego Cinci' sobre la veracidad de sus sospechas de que su hijo 'Doro' está enamorado de 'Delia Morello', una mujer de reputación escandalosa a quien se echa la culpa del suicidio de su anterior amante tras haber sabido éste que el novio de su hermana, 'Michele Rocca', había sido seducido por ella. Al parecer, 'Doro' la había defendido en una discusión con su amigo 'Francesco Savio', quien había afirmado que la muerte del amante había sido causada por ella. Poco después, entra 'Doro' y declara su disposición a cambiar de idea, pero cuando llega 'Francesco' con la intención también de darle la razón, 'Doro' se enfada y lo provoca a duelo. Apenas se ha ido aquél, ofendido, se presenta la misma 'Delia Morello' para agradecer su defensa a 'Doro', quien se complace en oír la confirmación de su primera versión de los hechos. Sin embargo, tras referirle los argumentos originales de 'Francesco', 'Delia' se convence de que la hipótesis de éste es la cierta íntimamente. Sigue el primo intermezzo corale, en el que Pirandello traslada la escena al teatro donde se está representando la comedia de la 'Morello'. Allí los críticos y los espectadores discuten graciosamente sobre la obra y prevén el escándalo que puede formarse por la presencia en la sala de 'Amelia Moreno', una actriz cuya historia parece haber dramatizado en clave el autor, 'Pirandello' mismo. En el segundo acto, se vuelve al espacio de la ficción. 'Diego Cinci' va a casa de 'Francesco' para hacerle ver el absurdo de todo lo que ha ocurrido. Entonces 'Michele Rocca' interrumpe su conversación y les proporciona una tercera versión de la historia. La confusión sobre el asunto llega al máximo. La visita de 'Delia' y consiguiente encuentro con 'Michele' suspende el problema: al hablar, sus argumentos respectivos sucumben a la pasión que les une en un abrazo. En el segundo intermezzo corale, se produce el temido escándalo. Indignada por la solución que el autor ha imaginado y por verse retratada de tal forma en el escenario, 'La Moreno' lo invade y abofetea a la primera actriz. Durante el tumulto que provoca su acción, el barón 'Nutí', es decir, la contrafigura real de 'Michele Rocca', sube al escenario para llevársela y ambos acaban reproduciendo la escena ficticia de la reconciliación del acto segundo. Así acaba el espectáculo; no habrá tercer acto porque los actores han abandonado el teatro en protesta por el incidente.

77. "Seis personajes en busca de autor" tienen la idea y el truco. La idea, también con precedentes en la literatura castellana, es fuertemente sugestiva, y el truco, el mismo truco de la mezcla de la vida real con la vida escénica, tiene más fuerza en sí, porque es más compatible a la vez con la

realidad escénica y con la realidad real, y más fuerza en relación con la idea, porque la sirve eficazmente y es su adecuado medio de expresión" (La Esfera).

78. He localizado las siguientes reseñas:

- "Inauguración de un Teatro de Arte en el Ateneo", ABC (3-VII-1934), p. 44.

- José de la Cueva, "Ateneo: Teatro de Arte", Informaciones (3-VII-1934), p. 9.

- Herce, "El Teatro de Arte inaugura sus tareas en el Ateneo de Madrid", Luz (3-VII-1934), p. 8.

- F. A., "Un teatro de arte en el Ateneo", El Sol (4-VII-1934), p. 4.

79. La obra no tiene un argumento propiamente dicho. Es la conversación a las puertas de un cementerio entre las apariciones de un 'Filosofo' y de un 'Uomo Grasso', que acaba de morir y que espera el reencuentro con su mujer, quien sabe va a ser asesinada por el amante. Después que llega ésta, la 'Donna Uccisa', la aparición del marido se desvanece en el aire, pues los muertos se disuelven en la nada una vez han visto cumplida su última ilusión, principio del que se muestra otro ejemplo cuando un niño desaparece también tras comerse una granada que lleva en la mano. Al final, la mujer asesinada huye corriendo tras una niña viva que ha pasado por el camino, mientras el 'Filosofo' dice: "Ho paura ch'io resterò sempre qua, seguitando a ragionare".

80. Fueron reestrenadas El placer de la honradez (Latina, 19-X-1926) y Así es... (si así os parece) (Latina, 15-XII-1926), ambas por la "Cía. Dramática Francisco Morano"; Seis personajes en busca de autor (Zarzuela, 23-III-1929), por la "Cía. Rivera-De Rosas", y Vestir al desnudo (Zarzuela, 6-II-1931), por la "Cía. María Teresa Montoya".

81. El dato procede de la crónica "El teatro pirandelliano: La vita che ti diedi en Madrid", en El Sol (2-II-1928), p. 5., en la que su anónimo autor se quejó de que no se hubieran representado antes en Madrid obras importantes de Pirandello, entre las que cita Il giuoco delle parti y, erróneamente, Due in una (La signora Morli, una e due), y coloca La vita che ti diedi entre sus obras maestras, por razones que hemos encontrado una y otra vez en diversas recensiones:

Sin recursos efectistas, con sólo la sinceridad y sencillez por norma escénica, y con un afán de mezclar prudentemente la emoción con la dialéctica, elementos poderosos que no siempre andan acordes en el teatro pirandelliano, éste ha realizado en La vita che ti diedi una obra en extremo sugestiva, fecunda en momentos de

verdadera tragedia, bien sostenido siempre el interés dramático -columna principalísima de su arte- y demostrativa de un tecnicismo sobrio, sintético, capaz de infundir poderoso relieve a figuras que concebidas y creadas por otros cerebros, serían meras abstracciones o sombras borrosas de realidad.

82. Por ejemplo, en la recensión de El placer de la honradez por Jorge de la Cueva:

Independientemente del propósito ideológico, hay con frecuencia en las obras de Pirandello un propósito exterior que no nace del pensador que tiende a exponer sus ideas, sino del hombre de teatro, de técnico prodigioso, que trata de resolver problemas de difícilísima construcción y de forma y es apasionante, produce un interés, que acentúa el del fondo y se entreteje con él; ir adivinando cuál es este propósito, cuando lo hay, que es lo mismo que aprender y admirar al genial dominador de los procedimientos teatrales.

83. El tópico del predominio de la mente sobre el corazón en el teatro pirandelliano fue encarado a favor o en contra. Véanse dos ejemplos representativos de cada actitud, el primero procedente de la reseña de El placer de la honradez en el ABC y el segundo de la de Vestir al desnudo en La Farsa:

Pirandello es un genial malabarista del pensamiento, del humorismo y de la moral. Aunque el autor siciliano haya reprochado siempre a la crítica el que ésta le considere falto de emoción humana, por la preponderante absorción de su dinamismo cerebral, es lo cierto que la ética de Pirandello nos atrae y deslumbra por sus espejismos, por la fuerza de su argumentación silogística y dialéctica, sobre toda otra manifestación.

La realidad ausente está suplida por la belleza de la forma, por la honda penetración espiritual de las ideas, por lo original de su psicología.

Por el contrario:

No son ciertamente estos [los "dones dramáticos"] los valores culminantes en la obra pirandelliana: antes bien, su virtualidad es tan subalterna y precaria, que en ningún caso triunfaría el dramaturgo sin la eficaz asistencia del hombre de ingenio. La idea es siempre superior en aquella a su fabulación, su estructura escénica y su dramatización, que adolecen generalmente de arbitrariedad, excesiva complicación y melodramatismo.

84. Enrique Díez-Canedo atacó en la recensión de Cada cual a su manera (El Sol) a los que veían mal el predominio del cerebro en las piezas de Pirandello en nombre de una ecuación de sentimiento igual a humano que no era sino un prejuicio romántico.

85. El contraste entre el escepticismo de Pirandello y su compromiso con el Fascismo fue señalado con ocasión del estreno de Cada cual a su manera por los críticos de El Imparcial y de El Socialista. El primero de ellos escribió sobre el autor siciliano:

En el Teatro, filósofo escéptico; en la vida, correligionario de Mussolini, el hombre de la afirmación categórica y contundente. La doble personalidad de Pirandello no puede negarse.

86. Juan Chabás, "Italia: El teatro de Pirandello", La Libertad (30-XII-1925), p. 4.

87. Azorín, "El teatro de Pirandello", artículo publicado en el ABC (25-XI-1925), y luego recopilado en el libro Ante las candilejas, Zaragoza, Librería General, 1947, pp. 175-179.

88. Luis Pirandello, Seis personajes en busca de autor, ob. cit., pp. VII-XV.

89. En Andrés Gómez de Baquero, Pirandello y compañía, Madrid, Mundo Latino, s.a. [¿1927?], pp. 7-59.

90. "Es posible que hubiera en España en un momento dado más pirandellianos que en Italia" (p. 35), afirmó el crítico antes de burlarse de los que, sin comprender a Pirandello, excomulgaban de la "pequeña religión literaria" (p. 35) a los herejes que se atrevían a manifestar sus reservas.

91. Andrenio citó en concreto unos textos del escritor publicados en el rotativo La Nación, de Buenos Aires.

92. J. B., "Un nuevo libro de Andrenio: Pirandello y Compañía", El Sol (10-III-1928), p. 4.

93. En la reseña citada de Pirandello y Cía., el comentarista señaló que el "gusto clásico" de Andrenio le había llevado a elogiar sin reservas a Anatole France como especie de compensación de la invectiva antipirandelliana...

94. E. Estévez-Ortega, "Otro innovador: Pirandello", en Nuevo escenario, Barcelona, Luz, 1928, pp. 108-116.

95. Testimonios de este conocimiento son la serie de artículos sobre figuras teatrales extranjeras que fue publicando ABC con el título de "Máscara exótica" o el mismo contenido del libro Nuevo Escenario, que incluye ensayos sobre teatros nacionales modernos tan poco conocidos en España como el flamenco o el polaco.

96. Luis Araquistáin, "Teatro y sociedad: La disolución de la conciencia", El Sol (2-II-1928), p. 5, luego reproducido en La batalla teatral, ob. cit., pp. 41-47.

97. Aparte de referirse a la frecuencia con que las criaturas pirandellianas exclaman per carità como oscuras apelaciones, Araquistáin no intentó desafortunadamente profundizar en el origen y concepto de la "amorosa emoción evangélica" pirandelliana, es decir, de la posible dimensión religiosa de su teatro a que rara vez se aludió en Madrid.

98. Luis Araquistáin dedicó el capítulo cuarto de La batalla teatral, ob. cit., pp. 125-149, a "El teatro de Pirandello".

99. Nada menos que doce años después, Cristóbal de Castro repitió casi literalmente en su artículo "Defensa de un ausente.- La sombra de Pirandello" (ABC, [23-V-1935], pp. 13-14) lo que había escrito en "Un fenómeno literario: Luis Pirandello", ob. cit., s.p.

100. La versión pirandelliana del mito bíblico fue comentada por E. Estévez-Ortega en "Máscara exótica: Lázaro en la dramática italiana" (ABC [3-V-1934], pp. 13-14), donde le comparó con otras piezas italianas más fieles a la historia evangélica e intentó averiguar el sentido que Pirandello había querido dar a su obra:

¿Cuál es el pensamiento de Pirandello? Realmente no aparece claro, sino de un modo vago y oscilante. Porque frente al desarrollo de la fábula y a ciertas frases de algunos personajes, hay otros que dicen que el más allá ha de ser objeto de fe, no de especulación crítica, y que solamente creyendo se vive, y que el saber está reservado a Dios, que es el único que todo lo hace y todo lo puede. Por consiguiente, Dios no es una fábula para los débiles, ni la Iglesia un refugio para los vencidos.

Al final de la obra de Pirandello saca a escena un personaje que representa nada menos que a Dios. Pero también su criterio sobre esto aparece confuso y la única enseñanza que parece darnos es de que Dios, en el fondo, es, en fin de cuentas, espíritu de caridad y amor.

101. Fernando Laviada, "El teatro en España y el momento actual", conferencia dada en la Casa de los Gatos el 2 de marzo de 1933 y publicada en El teatro en España: Necesidad de la creación de los Teatros Dramático Nacional y de Ensayos: Conferencias, Madrid, Lecturas breves, 1935, p. 18.

102. Es iluminador al respecto el libro de Wilma Newberry, The Pirandellian Mode in Spanish Literature from Cervantes to Sastre, Albany, State University of New York Press, 1973. A los nombres estudiados (Azorín, los hermanos Machado, García Lorca, Salinas, etc.) cabría añadir otros menos conocidos, como el de Ignacio Sánchez Mejías, cuyo drama Sinrazón fue comparado ya en su tiempo con Enrico IV, entre otros por Felipe Sassone en un ensayo titulado significativamente "El torero dramático: ¿Pirandellismo andaluz?", en Por los caminos de la farsa, ob. cit., pp. 317-323.

103. En la inmediata posguerra se publicaron en colecciones populares versiones de Enrico IV y La vita che ti diedi, a saber: Luis Pirandello, "Enrique IV, tragedia en tres actos traducida por Tomás Borrás", La Novela del Sábado, II (9-III-1940), 8, pp. 2-40, y "La vida que te di, drama en tres actos, traducción de Tomás Borrás", Talía, V (1944), 55.

104. Luis Barzini y Arnaldo Fraccaroli, Lo que no te esperas, comedia en tres actos, adaptación de Antonio Fernández Lepina y Enrique Tedeschi, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1923.

105. De Fraccaroli se estrenaron también su comedia La Morosina (1921), por la "Cía. Vera Vergani" (Princesa, 19-XII-1923), y Pina Biraguin (Biraghin, 1924), biografía escénica de la famosa bailarina rusa, por la "Cía. Matilde Moreno" (Cómico, 17-IV-1924).

106. Algunas de las calificaciones entonces publicadas indican por qué caminos fue la pobrísima recepción de la divertida comedia con elementos cinematográficos de Fraccaroli y Barzini, a saber, según A., en su reseña "En el teatro Imperial: Lo que no te esperas" (Informaciones [8-I-1923], p. 3): "Fernández Lepina y Tedeschi han traducido un vodevil que a primera vista parece francés"; según José L. Barberán, en "Imperial: Estreno de la comedia italiana en tres actos, arreglo y adaptación de los Sres. Fernández Lepina y Tedeschi, titulada Lo que no te esperas" (El Liberal [7-I-1923], p. 2): "No conozco antecedentes de esta obra [...]; pero debió alcanzar un éxito grande en Italia al ser estrenada, no por el prestigio y la historia de sus autores sino porque hubiera pasado desapercibida y, como es consiguiente, no hubiera pasado la frontera", y según J. [José] A. [Alsina] en

"Imperial.- Lo que no te esperas, comedia en tres actos de Barzini y Fraccaroli, traducida por los señores Fernández Lepina y Tedeschi" (El Sol [7-I-1923], p. 2): "Este juguete cómico, pues su calificación de comedia es enteramente recusable".

107. Me he servido de las siguientes recensiones de La maschera e il volto:

- Melchor Fernández Almagro, "Princesa: Estreno de la obra grotesca en tres actos, de Luigi Chiarelli, titulada La maschera e il volto", La Epoca (25-XII-1923), p. 1.

- Rafael Marquina, "En la Princesa: La maschera e il volto", Heraldo de Madrid (25-XII-1923), p. 2.

- J. [José] de L. [Laserna], "Princesa: Compañía italiana", El Imparcial (25-XII-1923), p. 4.

- "Princesa.- La maschera e il volto, de Luis Chiarelli", El Liberal (26-XII-1923), p. 2.

- Núñez, "Princesa.- La maschera e il volto", El Socialista (24-XII-1923), p. 4.

- E. Díez-Canedo, "Princesa: La maschera e il volto, de Luigi Chiarelli", El Sol (26-XII-1923).

- [José Luis Mayral], "La maschera e il volto, de Luigi Chiarelli", La Voz (24-XII-1923), p. 2.

108. Chiarelli se refirió claramente y repetidas veces a su intención renovadora al escribir La maschera e il volto.

109. El argumento de La maschera e il volto fue resumido bellamente por Antonio Gramsci en Letteratura e vita nazionale, Torino, Einaudi, pp. 287-288, por lo que prefiero reproducir sus palabras:

La storia è questa. Il conte Paolo Grazia scopre che sua moglie ['Savina'] lo inganna, sorprende il flagrante adulterio di sua moglie mentre la sua casa è piena di ospiti, e tutti gli occhi della società sono fissati su di lui. Il conte Paolo è posto come il tipo riassuntivo della maschera sociale del marito; tutti conoscono ciò che egli pensa sul modo con cui il marito deve comportarsi con la moglie adultera: uccidere; l'autore gli ha fatto ripetere a sazietà le idee in proposito. Eppure il marito non uccide: il volto incomincia ad apparire, ma la maschera è ancora troppo tenacemente appiccata alla pelle. La moglie parte, scompare, e il conte fa credere d'averla uccisa, d'averla precipitata nel lago [Como, a orillas del cual está la casa del conde]. Si costituisce, lo assolvono: l'avvocato che lo difende ['Luciano Spina'] è l'amante di sua moglie. Ritornato a casa, riceve l'omaggio di tutte le donne, diventa l'idolo ridicolo della mondanità. La maschera si

lacera del tutto: avrebbe dovuto servire a evitare il ridicolo, diventa la calamità di un altro ridicolo, peggiore per chi più sente, per chi è più raffinatamente se stesso. Ma il giuoco deve continuare: un cadavere di donna viene trovato nel lago: egli deve riconscervi sua moglie, deve allestire il funerale. La moglie viva ritorna a lui, in quell'istante, e mentre il funerale si svolge, un nuovo idillio incomincia, questa volta tra due senza maschera, tra due che hanno subito, attraverso le esperienze del proprio dolore, il lavacro salutare della patina convenzionale che la società spalma sulle coscienze. E il conte deve scappare all'estero [con la mujer], per non essere condannato dalle leggi che hanno assolto l'assassino ma punirebbero il simulatore di reato.

110. Me he servido de las recensiones siguientes:

- F. [Floridor], "La máscara y el rostro", ABC (10-V-1926), p. 28.
- Melchor Fernández Almagro, "Centro.- Estreno de la farsa grotesca en tres actos, de Luigi Chiarelli, traducida por los señores Lepina y Tedeschi, titulada La máscara y el rostro", La Epoca (10-VI-1926), p. 1.
- "Teatros", España, IX (29-XII-1923), 402, pp. 9-11 (sobre La maschera e il volto, pp. 10-11).
- E. P. C., "Un estreno en el Centro.- La máscara y el rostro", El Imparcial (10-IV-1926), p. 3.
- José de la Cueva, "Centro: La máscara y el rostro", Informaciones (10-IV-1926), p. 6.
- M. [Manuel] M. [Machado], "Centro: La máscara y el rostro, tragedia grotesca en tres actos, de Luigi Chiarelli.- Versión española de Lepina y Tedeschi", La Libertad (10-IV-1926), p. 5.
- Los c. de los g.: "Centro: La máscara y el rostro, farsa grotesca de Chiarelli, adaptada por Fernández Lepina", El Mundo (10-IV-1926), p. 1.
- Núñez, "Centro.- La máscara y el rostro", El Socialista (10-IV-1926), p. 2.
- E. Díez-Canedo, "Centro: La máscara y el rostro, grotesco de L. Chiarelli, traducción de Lepina y Tedeschi", El Sol (10-IV-1926), p. 2.
- "El estreno de anoche en el teatro del Centro: La máscara y el rostro, de L. Chiarelli, traducción de Fernández Lepina y Tedeschi", La Voz (10-IV-1926), p. 2.

111. Esta información procede del cotejo de la obra de Luigi Chiarelli, en su edición en La maschera e il volto ed altri drammi rappresentati 1916/1928, a cura di Giancarlo Sammartino, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 41-91, y Luis Chiarelli, "La máscara y el rostro, farsa grotesca en tres actos, versión

castellana de Antonio F. Lepina y Enrique Tedeschi", Comedias, XII (8-V-1926), pp. 29-88.

112. Por ejemplo:

PIERO Infatti le donne sono degli esseri puramente decorativi; come i senatori. (p. 45).

113. Véase una muestra no traducida:

ELISA Un marito come lui non c'è nemmeno gusto di tradirlo!... E pensare che l'unica cosa che possa rendere interessante la vita coniugale è appunto la rischiosa necessità dell'inganno, della menzogna, del sotterfugio... (p. 51).

114. A saber:

PAOLO E' già qualche cosa!... Accortezza!... Non bisogna mai costringere le persone a trovarsi faccia a faccia con i propri convincimenti. Con la leggerezza delle nostre parole e delle nostre idee noi prendiamo un'infinità di impegni che è bene non ci siano ricordati nel momento della necessità, perché se ciò avviene ne deriva un danno, inevitabilmente. Perché ciò non fosse, bisognerebbe che gli uomini avessero più coraggio e annullassero le convenzioni che essi hanno pattuito con la loro vanità e con il loro orgoglio, bisognerebbe che dimenticassero di aver mentito con gli altri per cercare di essere unicamente, religiosamente sinceri con se stessi; ma questo non è facile, specialmente nel momento in cui si è sopraffatti da una violenta emozione. Allora... allora si segue quello che si chiama il programma della nostra vita, e che, come tutti i programmi, essendo perfettamente logico, è completamente inadatto alla vita! (p. 66).

115. Lo que era casi una invitación al adulterio pasó a ser en castellano una alusión poco menos que inocente:

ELISA (a Cirillo) Lo scultore Alamari mi prega di andare nel suo studio per posare soltanto per la testa. Me lo permetti?

CIRILLO Ma figurati!... Va' pure nel suo studio a posare e a riposare.

ELISA Grazie. (Si allontana).

CIRILLO Riposerò anch'io, così!... (p. 46).

EVA. (a Luis.) Oye, Jorge me ha rogado que vaya a su estudio, pues desea esculpir mi busto; mejor dicho, la

cabeza, la cabeza nada más. Por supuesto, contaré con tu permiso.

LUIS. ¿Por qué no?

EVA. Muchas gracias. (Se aleja.)

LUIS. Tú podrás posar y yo reposar. (p. 36).

116. Véase como se da la vuelta a la proposición clara por la mujer en el discreteo pretendidamente púdico del castellano:

GIORGIO [...] Che cosa avete da dirmi?...

ELISA Caro... Mio marito mi ha dato il permesso di venire da te. Ah, non vedo l'ora che giunga domani per potermi gettare perdutamente fra le tue braccia!...

GIORGIO Sta bene.

ELISA Alle tre, dunque? (p. 51).

JORGE. [...] ¿Qué quería usted decirme?

EVA. Que he conseguido al fin que mi marido me autorice para ir mañana a su estudio.

JORGE. Qué dichosos vamos a ser.

EVA. Según los límites que para usted tenga la felicidad.

JORGE. Es usted de un refinamiento que causa tortura. Verdadera Diana [¡la diosa de la castidad!], se complace en jugar con las pasiones que excita. ¿Cuándo vamos a poner fin a un flirt tan peligroso?

EVA. A las tres estaré en el estudio.

JORGE. Es que estaré solo.

EVA. ¿Qué me importa? (p. 40).

117. Los ejemplos son muy numerosos. Entre los más llamativos podemos citar la narración del falso asesinato de su esposa por 'Pablo' ('Paolo') al final del primer acto, que en italiano refleja la tensión del momento (pp. 59-60) mientras que en la adaptación el relato parece hecho por un tercero (p. 52), y la escena del amor recuperado entre los dos protagonistas, enfadosamente larga en español, texto que reproduzco pese a su extensión por creerlo una de las mejores muestras de la esterilización del brío original por parte de los adaptadores:

PABLO No, non ti amo! Cerca di comprendermi!... Io vorrei averti in un possesso assoluto!... Soltanto mia!... E questo, oramai...

SAVINA Oh!... se il mio peccato ha generato in te la necessità di quest'amore spietato, io mi perdono!...

PAOLO Eh?!...

SAVINA Sì; perché prima il tuo amore dormiva in fondo al tuo cuore, tu stesso l'ignoravi. Ma oggi che tu

sei tutto un urlo di desiderio, oggi mi sento veramente amata!...

PAOLO Taci; non vedi il mio tormento?...

SAVINA Le grandi passioni vivono, si nutrono di tormento.

PAOLO Taci, taci!...

SAVINA E si comprende la suprema bellezza dell'amore soltanto quando ci si sente spezzare l'anima dai singhiozzi!...

PAOLO Sei crudele!

SAVINA Ti amo, perché mi ami!...

PAOLO Mi ami?!... Ah!...

SAVINA Non ho amato che te!...

PAOLO Ah, ecco, questo... Ma come potrò averne la certezza?

SAVINA Sentendo come io sia tutta tua!...

PAOLO Tutta?... Ah!... Mi sembra di veder sulla tua carne i segni violenti del passato!

SAVINA Dimenticherai!

PAOLO Come?

SAVINA Perché io ho dimenticato. In me non c'è più nessun ricordo, di nulla!... Questa notte mi sono data a te serenamente. Questa è la certezza che deve farti ritrovare la pace!...

PAOLO Vero?!... Queste tue labbra... quei tuoi capelli... (in un grido soffocato) Ah!... (la prende, la serra contro di sé come per affermare il suo possesso fisico, la fa piegare sotto la sua stretta. Poi, dopo qualche tempo, la lascia, e si abbandona sopra una poltrona). (p. 85).

PABLO. No, no. No te amo. Procura comprenderme. Yo quería que fueses mía, nada más que mía. Enteramente mía.

SARA. ¡Ah! Sabes que sólo tuya fui y seré... Pero si realmente mi pecado ha determinado en tu alma la necesidad de este amor tan absoluto, yo misma me absuelvo.

PABLO. ¿Qué?

SARA. Sí; porque antes ese amor dormitaba en el fondo de tu corazón. Tú mismo ignorabas quizás que tu amor era tan grande. Pero ahora que con tanta vehemencia me deseas y con tanto calor sientes los celos, es cuando me doy cuenta de que me amas realmente.

PABLO. Calla. ¿No comprendes que sufro un gran tormento?

SARA. La suprema belleza del amor no se siente sino cuando vemos destrozadas nuestras almas. Por mi parte, bien puedo jurar que nunca he amado a nadie más que a ti.

PABLO. Eso, eso es lo que yo quería saber. Pero ¡ay

de mí! ¿De qué modo podré tener la seguridad absoluta de ello?

SARA. Viendo, sintiendo que ya soy tuya. Toda tuya. En la mujer que más ama, siempre queda un rincón del alma sin conquistar para su amante, y hoy tú te has adueñado de mí enteramente, plenamente. Hoy no hay en mí nada que no te pertenezca.

PABLO. Pero ¿cómo olvidar?...

SARA. ¿No he olvidado yo acaso? En mi alma ya no hay ni un recuerdo que no sea tuyo.

PABLO. ¿Será verdad? ¿Será verdad que toda tu alma y toda tú seas mía, completamente mía? (La abraza con cierta vehemencia. Luego la mira con suave ternura. [...]) (p. 81).

118. El deseo de incrementar la comicidad llevó a los adaptadores a insertar gracias de su propia cosecha en ocasiones bastante inoportunas, como la de este botón de muestra:

MARCOS. Eso es nervioso. Muchas personas, en los trances más apurados, comen de un modo extraordinario. Recuerdo que una vez que condenamos en la Audiencia a reclusión perpetua a un empedernido criminal, después de oír la terrible sentencia se comió cuatro bistés del restaurante inmediato, y aun se quejó de que daban pocas patatas. (p. 76).

Por el contrario, aun siendo innecesario, la breve prolongación del remate del acto II se ajusta bien al espíritu de la escena:

([...]) si accascia su di una poltrona, si prende la testa fra le mani. Improvvisamente la prima porta di destra si apre ed appaiono Andrea e Giacomo che recano quattro grandi torcieri accesi, uno per mano; attraversano lentamente la scena ed escono per la prima porta di sinistra. Paolo si è levato in piedi come trasognato). (p. 79).

([...]) Luego se desploma sobre una butaca cogiéndose la cabeza con las manos. Solloza. Por último se levanta de golpe como vencido por el amor y los sentidos y va a dirigirse, presuroso, hacia la derecha. En este punto aparecen en la puerta los criados llevando grandísimos brazados de flores y candelabros con velas encendidas.)

ANDRES. Son flores, flores para ella.

TERESA. Le gustaban tanto a la infeliz...

ANDRES. Hemos arrasado el jardín, y hemos deshecho varios ramos de los que le enviaron al señorito. (Pasan solemnes. Pablo se detiene de golpe. Los mira como enajenado; déjase caer en una butaca, y rompe en una carcajada que tiene mucho de sollozo.) (pp. 74-75).

119. Chiarelli señala la expresión de algunos sentimientos contrarios a los que se encuentran en la versión: "con un vibrato accento de sincerità", "L'angoscia di lui è evidente", "con grande pietà" (p. 79), frente a las acotaciones atribuidas a 'Sara' ("con cómico desaliento y muy poseída de la situación", "Le mira con seductora coquetería", "dice con acento cómicamente trágico", "el rostro de Sara se torna sinceramente risueño") y a 'Pablo' ("Esforzándose por parecer implacable", "Con el acento de un chiquillo que no cree una cosa que le dicen pero que finge asustarse por ella") en la página 74 de la edición de Comedias.

120. Entre los pasajes añadidos que se pueden aducir están el de la resistencia de la mujer o el de la atribución de la responsabilidad al amante, a saber, respectivamente:

SARA. [...] ¡No, no!

LUCIANO. ¡Sí; ha de ser!

SARA. ¡Por Dios!

LUCIANO. En tu cuarto te espero. Ve cuanto antes.

SARA. No hay forma de resistir.

LUCIANO. No juegues más conmigo. (p. 37)

LUCIANO. Tienes razón. Mil veces razón. Yo empleé las armas más arteras para seducirla...; ella era buena, te lo juro...; ella, en el fondo, era inocente... Sólo a mí debes inculpar... (p. 72).

121. E. Díez-Canedo, "Los actos de ayer.- El cuarto Congreso Internacional de Autores: Siluetas del Congreso", El Sol (22-V-1929), p. 8.

122. M. Fernández Almagro, "Lo grotesco en el teatro", La Voz (6-VI-1929), p. 2.

123. Seguramente Adriano Tilgher, Studi sul teatro contemporaneo, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1923.

124. A. Tilgher, ob. cit., pp. 96-101.

125. Melchor Fernández Almagro aludiría a la modernidad del motivo de la "falacia del crédito" (La Voz, v.i.).

126. El argumento de Fuochi d'artificio se construye en torno al resultado positivo de los manejos de un personaje consciente de que la sociedad se basa en conceptos no verificados:

El conde 'Gerardo di Jersay' se hospeda en un hotel de lujo tras su regreso completamente arruinado de Nueva York en compañía de su secretario, el feo y astuto 'Scaramanzia'. Toda la trama se desenvolverá en ese espacio, donde 'Gerardo' se muestra muy abatido por sus problemas financieros, en contraste con un 'Scaramanzia' que comienza a poner las bases de su recuperación. En primer lugar, da a entender a unos amigos de su jefe que éste ha vuelto millonario de América, noticia que no tardarán en difundir a su vez, con el resultado de que todos ofrecen amistad y crédito al presunto acaudalado, que no dejará de aprovechar el secretario para hacer negocios por él en la ciudad. Mientras 'Scaramanzia' trabaja solapadamente por su lado, el conde se dispone a matarse; no lo hace proque se lo impide 'Daisy', una cocotte de alto nivel que se había encaprichado de él tiempo atrás. Los propósitos suicidas de 'Gerardo' no hacen sino incrementar novelescamente su atractivo a los ojos de ella, quien acaba pasando la noche con el antes triste. A la mañana siguiente, todos creen que la historia de los millones es verídica, pues no de otro modo se explica su relación con una mujer tan cara. Incluso la confesión de 'Gerardo' sobre su verdadero estado de cuentas a un amigo que le ha pedido asistencia para evitar la ruina no altera su consideración por los demás, en adelante menos desencaminada porque 'Scaramanzia' se ha servido de las noticias sobre las dificultades del amigo para hacerse con sus acciones en nombre de 'Gerardo'. El secretario será también el responsable de la felicidad de su jefe al convencer a 'Elena', una joven que lo amaba desde hacía mucho, siendo correspondida, de que sólo podría retenerlo casándose con él. Para ello, miente a su padre, el 'Príncipe d'Argiro', a quien había acompañado al mismo hotel donde el hombre se aloja para poder hacer la corte a 'Daisy', diciéndole que se ha entregado al conde. El padre arranca fácilmente al presunto seductor la promesa de matrimonio, lo que, por otra parte, asegura definitivamente su situación financiera gracias al dinero del suegro. El único obstáculo es el representado por 'Daisy', la única que conoce la intriga, pero 'Scaramanzia' la convence de que no se interponga en la felicidad de 'Gerardo'.

127. P. H. B., "Princesa: Fuochi d'artificio, comedia en tres actos, de Luigi Chiarelli", El Sol (3-I-1924), p. 2.

128. Jorge de la Cueva, "Fuochi d'artificio.- Comedia de Luigi Chiarelli, estrenada en el teatro de la Princesa", El Debate (3-I-1924), p. 2.

129. He consultado las recensiones siguientes:

- L. C., "En el Cómicó: La divina ficción", ABC (20-IV-1923), p. 53.
- J. [Jorge] de la C. [Cueva], "Cómicó. La divina ficción", El Debate (20-IV-1923), p. 4.
- A. Illana, "La temporada de primavera.- Estrenos, debuts e inauguraciones", La Epoca (21-IV-1930), p. 3.
- José Luis Salado, "Luigi Chiarelli y los artistas del Cómicó obtuvieron un éxito rotundo con La divina ficción", Heraldo de Madrid (21-IV-1930), p. 6.
- A., "Cómicó.- La divina ficción", El Imparcial (20-IV-1930), p. 3.
- Francisco Escola, "Cómicó. La divina ficción", Informaciones (21-IV-1923), p. 12.
- A. [Arturo] M. [Mori], "Cómicó: La divina ficción, de Luis Chiarelli, traducción de Francisco de Toledo", El Liberal (20-IV-1930), p. 3.
- Cimorra, "Cómicó: La divina ficción", El Mundo (21-IV-1930), p. 3.
- L. A., "Cómicó.- La divina ficción", El Socialista (20-IV-1930), p. 5.
- E. [Enrique] D.-C. [Díez-Canedo], "Cómicó: Compañía de teatro americano.- La divina ficción, de Luigi Chiarelli", El Sol (20-IV-1930), p. 10.
- M. Fernández Almagro, "En el Cómicó: La divina ficción", La Voz (21-IV-1930), p. 5.

130. El estreno madrileño no fue la primicia española de La divina ficción, pues ya se había representado en provincias (La Coruña. Oviedo, Vigo, etc.) tras su presentación en el teatro Victoria Eugenia de San Sebastián el 15 de febrero de 1930.

131. Esto no quiere decir que la traducción no estuviese libre de defectos. La comparación de la edición española, Luigi Chiarelli, "La divina ficción, comedia en tres actos y en prosa, traducida y adaptada por F. Gómez Hidalgo (Francisco de Toledo)", El Teatro Moderno, VI (17-V-1930), 247, e ídem, Fuochi d'artificio, commedia in tre atti, en La maschera e il volto ed altri drammi rappresentati 1916/1928, a cura di Giancarlo Sammartano, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 255-317, revela algunas diferencias más allá de la evidente del título. Aparte de algunas supresiones breves sin consecuencia, en ocasiones debidas a la atmósfera moral de los auditorios madrileños (por ejemplo, desaparece toda sensualidad, como el ausente "Datemi le vostre mani, la vostra bocca, abbandoniamoci allo squillante invito dei sensi!" [p. 273]) y de algún curioso añadido como el político "¿Sería fuerte el dictador ante millones de ciudadanos si no se dijera que el dictador es fuerte?" (p. 57), señalaremos el tributo a la costumbre de dar

un color local a la intriga por medio de la hispanización de los nombres y alusiones (en la página 13, uno de los personajes dice de otro que es "Españolísimo. De Talavera de la Reina" allí donde el original reza sólo "Italianissimo" [p. 264]) o la enfadosa tendencia a hacer responder a 'Scaramanzia' con un americano all right cuando Chiarelli utiliza exclusivamente los modos de afirmación italianos.

132. Luigi Chiarelli, La maschera e il volto..., ob. cit., p. 296.

133. "Francisco de Toledo, traductor de La divina ficción, dice que en la obra de Chiarelli juegan las fuerzas inmutables: la ambición, la mentira, el deseo...", Heraldo de Madrid (17-V-1930), p. 6.

134. E. Estévez-Ortega, "Máscara exótica: Luigi Chiarelli o el grotesco moderno", ABC (7-XI-1933), p. 14.

135. Estévez-Ortega elogia la base de dominio de la técnica tradicional por Chiarelli:

Soltura y naturalidad en el diálogo, ordenación lógica de las escenas, graciosa y ligera pintura de tipos y ambientes... Teatro ligero, pero sustancial.

Y todo dentro de las formas más perfectas, más normales. Un sordo que presenciase una representación de una comedia de Chiarelli no pensaría, a buen seguro, que estaba frente a uno de los más modernos autores contemporáneos.

136. Véase el argumento con toda su delgadez y absurdo voluntario:

'Vulcano' va a casa de 'Dea' para ayudar a los propósitos amorosos de su amiga 'la contessa Orsa'. Esta necesita que 'Dea' cumpla su promesa de escribir a su marido el conde indicándole que la acompañará a un baile donde ha de encontrarse con su amante, el teniente de navío 'Dorante', al que no ve desde hace dos años y que ha de partir al día siguiente para otro largo viaje. Sin embargo, 'Dea' no recuerda nada y se comporta de manera muy diferente a la víspera, cuando había hecho amistad con 'la contessa Orsa' y 'Vulcano'. La razón es descubierta pronto por éste último: 'Dea' cambia de personalidad con cada vestido que se pone, de manera que podrá conseguir la carta mediante la estratagema de hacer que se vista igual que el día anterior. Ya en el baile, 'Dea' lleva un vestido con apariencia de sierpe, que induce un comportamiento viperino de consecuencias terribles para la condesa y su amante, pues, tras convencerlos por separado de que han sido infieles el uno al otro, avisa al marido de la

cita una vez que 'Orsa' y 'Dorante' han despejado el malentendido. Sólo la intervención de 'Vulcano', quien tapaná el peligroso traje con otras telas salvará la situación, aunque persiste la duda sobre si el conde los ha sorprendido o no. En casa de 'Dea', más tarde, el mismo 'Vulcano' entona ante el armario abierto de la mujer cambiante un monólogo ante los vestidos-personalidades, después del cual entra 'Dea', quien, ya acompañada sólo por su doncella, se desviste perdiendo semidesnuda casi toda su entidad.

La obra también presenta motivos secundarios, como el del amor de 'Marcolfo', un amigo de 'Vulcano', por una 'Dea' a la que no comprende en ningún momento, y el de la presencia de un doctor innominado que diagnostica a sus pacientes de lejos, por los objetos y el ambiente que les rodean.

137. "En Italia: Milán: Nostra Dea, comedia en cuatro actos, de Máximo Bontempelli", La Farsa, I (10-XII-1925), 1, p. 53.

138. C. Rivas Cherif, "Margarita Xirgu ensaya", Heraldo de Madrid (3-XII-1926), p. 4.

139. Magda Donato, "Lo decorativo en escena: Fontalba: Nuestra diosa", Heraldo de Madrid (4-XII-1926), p. 4.

140. Magda Donato criticó sobre todo el vestuario de algunos personajes episódicos y sugirió que los vestidos de la Xirgu en el papel de 'Diosa' marcasen con más énfasis el carácter masculino, lánguido o perversamente picante que les correspondía. Más grave parece el error escenográfico, criticado por Fernández Almagro (La Epoca, v.i.), de poner figurantes de carne y hueso en lugar de maniqués en la escena de 'Vulcano' y los vestidos de 'Dea' en el acto IV.

141. He consultado las recensiones siguientes:

- "Nuestra diosa". ABC (4-XII-1926), p. 30.
- Jorge de la Cueva, "Nuestra diosa, en Fontalba", El Debate (4-XII-1926), p. 2.
- Alejandro Miguís, "En Fontalba: Nuestra diosa", Diario Universal (4-XII-1926), p. 1.
- Melchor Fernández Almagro, "Fontalba.- Estreno de la farsa en cuatro actos, de Massimo Bontempelli, traducción de Salvador Vilaregut, Nuestra diosa", La Epoca (4-XII-1926), p. 1.
- S. "Fontalba: Nuestra diosa", Heraldo de Madrid (4-XII-1926), p. 4.
- A. F., "Fontalba: Nuestra Diosa", El Imparcial (4-XII-1926), p. 8.
- L. de Armiñán, "Fontalba: Nuestra diosa", Informaciones (4-XII-1926), p. 6.

- L. Bejarano, "Fontalba.- Nuestra diosa, farsa en cuatro actos, original de Máximo Bontempelli, traducción al castellano de Salvador Vilaregut", El Liberal (4-XII-1926), p. 3.

- M. [Manuel] M. [Machado], "Nuestra diosa, cuatro actos, de M. Bontempelli; traducción de S. Vilaregut", La Libertad (4-XII-1926), p. 3.

- Francisco de Viu, "Fontalba.- Nuestra diosa, comedia italiana, "muy original" y "moderna", en cuatro actos, de Massimo Bontempelli, traducida por Salvador Vilaregut", La Nación (4-XII-1926), p. 3.

- Núñez, "Fontalba.- Nuestra diosa", El Socialista (4-XII-1926), p. 5.

- E. Díez-Canedo, "Fontalba: Nuestra Diosa, de Massimo Bontempelli, traducción de S. Vilaregut", El Sol (5-XII-1926), p. 2.

- J. [José] L. [Luis] M. [Mayral], "En Fontalba: Nuestra Diosa", La Voz (4-XII-1926), p. 2.

142. Una excepción fue Enrique Díez-Canedo (El Sol), quien escribió que era "no adaptación, sino traducción fiel" y, acto seguido, justificó la infidelidad en el caso de obras que, como Nostra Dea, presentaban dificultades de asimilación a causa de las expectativas conservadoras del público.

143. El crítico de Informaciones se preguntó el porqué de haber limitado al género femenino una observación de alcance universal, a lo que se puede responder que la elección de la moda como catalizador temático imponía un protagonismo de la mujer en un contexto de época en el cual las cuestiones de vestuario se consideraban propias del bello sexo.

144. Juan Chabás, "Teatro: Massimo Bontempelli en Madrid", La Gaceta Literaria, I (15-I-1927), 2, p. 5.

145. E. Estévez-Ortega, "Máscara exótica: Massimo Bontempelli, o la continua evolución", ABC (3-VIII-1933), p. 14.

146. No así en México, donde fue estrenada por el "Teatro de Orientación" de Xavier Villaurrutia, escritor que asimiló originalmente en sus piezas teatrales breves la lección bontempelliana.

3.2.1.3. Las modalidades del teatro industrial:

Uno de los fenómenos más curiosos de la importación del teatro italiano a los escenarios madrileños de entreguerras es el relativamente escaso número de piezas clasificables en el universo de los géneros que perseguían en primera instancia el éxito comercial. Si bien puede aducirse que todas las obras representadas buscaban el triunfo, la mayoría de ellas no se proponían sólo divertir, ya que poseían asimismo una intención de acierto literario que las separaba de una serie paralela de carácter lúdico, en las que el texto no era sino un componente funcional más para atraer los sufragios de los espectadores.

Las comedias burguesas a la manera de un Lopez o un Niccodemi que constituyeron una buena parte de obras italianas no vanguardistas en el Madrid del período, aun insertándose en el panorama comercial, presentan rasgos de composición (consistencia en la caracterización, atención estilística al diálogo, estructuración a partir de un planteamiento de índole intelectual, etc.) que las ligan sobre todo con el teatro literario, en contraste con la mera justificación material, en número de representaciones, de las piezas de éxito, con independencia de que dicho objetivo se hiciera o no realidad. De hecho, en el caso italiano, sólo una obra estrenada entre 1918 y 1936 llegó a rebasar la barrera de las cien funciones en Madrid, lo que pudo influir en la limitación de la llegada

de estos géneros con etiquetación italiana, tanto más por cuanto éstos no solían distinguirse por su originalidad.

Frente a la pujanza del teatro industrial francés, cantera inagotable de modalidades e innovaciones, el italiano presenta a menudo un mero seguimiento de las tendencias internacionales de éxito, especialmente el vodevil y comedia ligera de raigambre parisina y la opereta vienesa, imitados con habilidad variable. No deja de ser significativo que uno de los más famosos compositores líricos italianos del tiempo, Carlo Lombardo, firmase algunas de sus creaciones con el seudónimo de aire alemán Leon Bard, lo que no parece sino un reconocimiento de sus deudas hacia el mundo germánico. No en vano uno de sus grandes triunfos fue La Duchessa del Bal Tabarin, adaptación suya y de A. Franci de Majestät Mimi, de Bruno Granichstädten, a su vez adaptada del italiano, como el mismo título de La duquesa del Tabarín indica, por Alfonso Sola¹, cuyas numerosas reposiciones en el período superaron con creces la barrera centenaria. Asimismo, en otra de sus operetas, Gigolette (1926), que la "Cía. de Opereta de Espectáculo I. Lidelba" dio a conocer en el teatro de la Zarzuela el 6 de mayo de 1929, se sirvió de la música de Franz Lehár para su libro, escrito en colaboración con el prolífico Giovacchino Forzano. Sus otras piezas musicales representadas en la capital de España no presentan una relación tan estrecha con creadores austrohúngaros, aunque revelen su origen en el

recién fenecido imperio, más sugerencias procedentes de la revista y el vodevil. Es el caso de Il trillo del diavolo (1928), con libreto escrito junto con Arturo Lenocita y música en colaboración con Alfredo Cuscinà, que la "Cía. de Opereta de Espectáculo I. Lidelba" estrenó en la Zarzuela el 2 de mayo de 1929, a la que siguieron, por idéntica compañía en la misma sala, el 18 de mayo de 1929, Miss Italia, con la misma combinación de autores, a excepción de A. Zorzi en vez de Lenocita, y Primorosa (Primarosa, 1926), de Carlo Lombardo y Renato Simoni, con música de Giuseppe Pietri, el 21 de mayo de 1929.

Otras operetas representadas en el período fueron La amazona, de Angelo Nessi, música de Iván Tardée, estrenada por la compañía de opereta cómica del nombre de éste en la Zarzuela el 3 de julio de 1926; Madame Pompadour (La Pompadour, 1918), texto y música de Costantino Lombardo, hermano de Carlo, que la "Cía. de Operetas y Revistas Cadenas" puso en la escena del Reina Victoria el 10 de mayo de 1930, y Los claveles rojos, con música de Alfredo Cuscinà, que el mismo José Juan Cadenas llevó en el mismo teatro, con la compañía titular de éste, al triunfo comercial tras su estreno el 8 de junio de 1921 en el beneficio de Consuelo Hidalgo y, sobre todo, su reposición en la temporada inmediata, el 23 de septiembre del mismo año, serie que superó el número de cien representaciones.

El éxito de Los claveles rojos requiere una atención que la pieza merece también por otras razones. Además de sus méritos como efectivo producto de diversión y de sus enseñanzas respecto de la prácticas industriales del teatro en Madrid, esta opereta puede tomarse como ejemplo de la susodicha apariencia cosmopolita y epigonal del género en Italia, frente a la tradición nacional de la opera bufa, sólo conocida en la capital española en el período por algunas reposiciones de El secreto de Susana (Il segreto di Susanna, 1909), de Enrico Golisciani, con música de Ermanno Wolf-Ferrari, y Campanone, versión del clásico de 1846 La prova di un'opera seria, compuesta por Giuseppe Mazza sobre un libreto de Carlo Frontaura y Carlo Rivera.

Los claveles rojos se liga con claridad didáctica a diversas modalidades foráneas que se funden armoniosamente en ella. Por una parte, la trama complicada y picante², llena de quid pro quos y equívocos desenfadados de alto contenido sexual, remite al vodevil francés clásico de un Georges Feydeau, por ejemplo, incluido el recurso a la vez estructural dramáticamente y escenográfico de la cama como punto de (des)encuentro, mientras que el status elevado de los protagonistas, monarcas tronados de un estado imaginario, de opereta, en el área de los Balcanes retoma motivos bien notorios del género vienés, empezando por La viuda alegre, de Lehár, a lo que se suman las escenas del acto segundo en el

"jardín de Aspasia", cabaré muy apropiado para un despliegue de bailes, champán y caras bonitas digno de una revista de París.

Este eclecticismo no escapó a la perspicacia de la crítica de Madrid³, la cual coincidió en general con la consideración de la obra que se desprende de esta cita: "más vodevil que opereta, con algo de revista, tiene un libro entretenido y gracioso, que revela las manos hábiles de Pepe Cadenas" (El Liberal). En efecto, a José Juan Cadenas se atribuyó principalmente el éxito hasta el punto de que se silenció el nombre del autor original en carteles y ediciones⁴, porque, si bien hubo quien reconoció la gracia caricaturesca y soltura de un texto que no atentaba gravemente a la verosimilitud en el marco de sus convenciones propias (ABC, El Liberal, El Sol y La Voz), otros atacaron su desarticulación (La Libertad) e insignificancia (El Debate), señalada más o menos claramente por todos. La pieza fue calificada, bien de simple vodevil, con las connotaciones artísticamente negativas entonces vigentes, bien de simple pretexto para una exhibición espectacular bajo la entera responsabilidad de Cadenas, quien había sabido dosificar habilidosamente los ingredientes necesarios, desde la música, que fue motejada unánimemente de vulgar y de poco original, ya que se hacía eco de melodías célebres que reconocería gustosamente el público, hasta la presentación, lo mejor de

todo (El Imparcial), de un lujo y vistosidad acordes con la fama ganada por el Reina Victoria y ahora confirmada.

La incorporación de pantomimas, de vestuario elegante, de bailes y canciones sobre el fondo de un decorado de Martínez Garí que siguió a veces tendencias paravanguardistas (ABC), incluyendo juegos de luz, se había hecho con "buen gusto y arte exquisito para combinar en la escena líneas y colores" (Diario Universal), es decir, con un sentido de la plástica y del movimiento que brillaron especialmente en el muy elogiado segundo acto, en el que culminó la concepción industrial de Cadenas del teatro como un escaparate de lujo cuyos elementos fundamentales serían, no la dignidad literaria del texto ni la originalidad, en tanto había tenido tan poco escrúpulo como con los italianos que adaptó en Los claveles rojos a la hora de servirse del acervo internacional del teatro de éxito⁵. Lo importante fueron los "trucos de decorado y mujeres au grand air" (Nuevo Mundo), pues ciertamente la belleza de actrices y coristas constituyó una atracción hacia cuyo realce se dirigía el erotismo que baña la obra, cuya escabrosidad no hizo sino resaltar la pericia de Cadenas como adaptador (Diario Universal y La Libertad). Aunque los que acudieron al Reina Victoria sabían bien que no se trataba de una comedia blanca, reflejando la dicotomía entre la tolerancia hacia este tipo de espectáculos y la rigidez moral hacia el teatro literario, el color verde subido que hacía del libro uno de los "más

desenfadados de asunto que ha visto nuestro público" (El Sol) no era menos un riesgo, que la envoltura de comicidad satírica hizo algo más que salvar. Pudo determinar el triunfo de la obra tanto o más que la visualidad entonces destacada.

Si bien la calidad de Los claveles rojos como montaje espectacular puede bastar para explicar su gran éxito, siguiendo la línea de un Reina Victoria, "en el cual no hay manera de que fracasen las obras" (El Liberal), a juzgar por la revista El príncipe Carnaval, estrenado allí apoteósicamente la temporada anterior y que seguía siendo un éxito por "la sola orgía de sus colores, de sus danzas y de sus canciones"⁶ y pese a la debilidad de su trama, la opereta italiana es un producto notable dentro de su género. El enredo amoroso y matrimonial típico del vodevil se superpone a una estructura caracterizada por una inversión carnavalesca⁷ de las expectativas sobre el comportamiento, por una suerte de mundo al revés que señala burla burlando la falsedad de las normas que constriñen la vida, sean éstas de cualquier signo. Los reyes de Mitilene desean escapar al protocolo para disfrutar libremente en un cabaré donde las cocottes son admiradas por una soberana a quien se propone dedicarse a la canción cupletista, y se ridiculiza a la respetable burguesía de provincias (acto II, escena V). Ante ese ámbito festivo, donde los personajes dan rienda suelta a su verdadero ser, palidece la seriedad de la política, tanto la de una realeza y

gobierno obligados a vender las joyas de la corona o aprovechar las extravagancias de una multimillonaria, como la de unos revolucionarios dispuestos a cubrirse de ridículo atentando contra unos "tiranos" (p. 25) tan risibles como los de Mitilene.

El mensaje hedonista de la opereta gana dinamismo de sátira y resulta tanto más eficaz por cuanto todos los elementos dramáticos se integran en la caricatura significativa, de manera que Los claveles rojos adquiere, dentro de su humildad de propósito, una consistencia que impide desecharla como un ejemplo más de teatro industrial. Sus personajes tipificados son propios de la modalidad operetística, pero no sirven menos para subrayar, además de ajustarse a la muñequización de la sátira carnavalesca, la identidad colectiva, humana, de sus impulsos hacia el placer, frente al límite subjetivo de una caracterización individualizada. Además, las peripecias superan la mera mecánica de la ocultación vs. descubrimiento del engaño amoroso al entreverse con unas motivaciones políticas sometidas por ello a un proceso semejante de vaciamiento de trascendencia al operado por el vodevil corriente respecto del amor y de la honra⁸.

También el lenguaje cómico utilizado contribuye a la sátira al evitarse en general el chiste por el chiste y, por el contrario, confirmar el aire de subversión popular de la

obra al hacerse eco del concepto irreverente que se tiene comúnmente de las instituciones o ideas en principio respetables: "Cuidado que le es difícil a un ministro tener ideas" (p. 16), "Reyes van quedando muy poquitos" (p. 18), "en esta banda de valientes, el único hombre soy yo" (en boca de la Virgen Roja, burlándose del machismo, p. 29), entre otros muchos. Incluso los cantables no parecen añadidos incongruentes, como en otras piezas del mismo género, sino que ilustran, en los momentos adecuados, las líneas de significado de Los claveles rojos, especialmente la del triunfo de los impulsos vitales sobre la represión, por ejemplo en estos versos que cierran la obra:

Todas en el instante
que el hombre amado a solas suele estar;
si un beso pide amante,
cerráis los ojos y os dejáis besar.
Todas nos resistimos
porque dudamos llenas de temor,
mas luego sucumbimos
a las caricias ardientes del amor. (p. 62).

Fuera de la opereta, que había tenido una muestra tan interesante como Los claveles rojos, ejemplos italianos de los otros géneros a la búsqueda del éxito apenas si llegaron a Madrid, a no ser que se cuenten en ellos las comedias más ligeras y cercanas al vodevil de Giuseppe Adami, Giovanni Cenzato o Alfredo Testoni a que aludí en su momento, a las que se puede añadir, en un registro decididamente vudevillesco Una chica para todo, de Pietro Frascatti, estrenada por la "Cía.

de Revistas Andrés Calvo" en el teatro Eldorado el 6 de octubre de 1926.

Giovacchino Forzano escribió piezas que se pueden clasificar dentro del teatro literario, pero si por algo puede caracterizarse su producción es por su comercialismo a la manera de Victorien Sardou, del que siguió los pasos con parecido éxito en Italia. De ahí la perplejidad de la crítica cuando Margarita Xirgu estrenó en el Español (3-IV-1925) el melodrama chino de Forzano a la manera de Madame Butterfly, de David Belasco-Giacomo Puccini, Thien-Hoa (Flor de Cielo) [Thien-Hoa (Fior di Cielo), 1922], en lo que parece haber sido uno de los pocos resbalones -el fracaso de público fue también rotundo- en la carrera artística de la actriz.

Más cercano a la trayectoria de la "Cía. Prado-Chicote" que lo puso en escena (Cervantes, 17-III-1933) fue el melodrama socializante y populista Irredentos, de un tal Giordani, desconocido para la crítica madrileña del tiempo y cuya identidad tampoco he podido descubrir. La misma compañía había estrenado años antes (Price, 23-XII-1922) una pieza perteneciente a otra forma de teatro popular, la adaptación de narraciones célebres, en este caso la hecha por F. Gallardo Gutiérrez, con el título de Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno o El gato negro, de un episodio de Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno, del boloñés Giulio Cesare Croce. En la misma modalidad dramática se incluyeron, aparte de la reposición de

la zarzuela de Amadeo Vives ¡Abreme la puerta!, basada en un cuento de Giovanni Boccaccio, I cavallucci de legno, relato de Matilde Serao puesto en escena por Darío Niccodemi y Vera Vergani durante su gira madrileña (Princesa, 31-XII-1923), y la pieza de adscripción discutible El último lord (L'ultimo lord, 1925), de Ugo Falena, cuya versión por Manuel Morcillo y Víctor Gabirondo⁹ fue dada a conocer por la "Cía. Cómica del Infanta Isabel" (Infanta Isabel, 30-X-1928), pues, si bien sigue la idea fundamental de la famosa novela Little Lord Fauntleroy (1886), de Frances Burnett, cambia los términos personales de la ecuación dramática de niño a joven lozana, lo que introduce en la pieza un elemento picaresco que, aun siendo compatible con la blancura esencial de la comedia, la acerca al estilo irónicamente sentimental de la comedia ligera tal como estaba siendo cultivada por los húngaros o por Louis Verneuil, por lo que puede considerarse una de las pocas ocasiones en que un teatro industrial renovado de fabricación italiana pudo verse en Madrid en el período.

NOTAS

1. "La duquesa del Tabarín, opereta italiana en tres actos, adaptada al castellano por Alfonso de Sola", La Novela Cómica, IV (2-11-1919), 139.

2. El argumento de Los claveles rojos puede resumirse como sigue:

El rey de la isla de Mitilene viaja a Atenas en compañía de su esposa y del primer ministro para vender las joyas de la corona, porque su país necesita diez millones para evitar la bancarrota. La gestión resulta un fracaso, pues dichas joyas son falsas. Esto no amilana al ministro, quien se entera de que una acaudalada estadounidense desea acostarse con un rey y está dispuesta a pagar la suma necesaria para hacerlo con el de Mitilene. Sin advertir al interesado, el político introducirá a la multimillonaria en la habitación real. No sabe que el monarca ha salido de incógnito al cabaré de Aspasia, donde espera encontrar a la reina de los anarquistas llamada la Virgen Roja, cuya fama llega a sus oídos por boca de uno de sus seguidores. Este se había introducido en los aposentos del rey para atentar contra su vida, aunque no llegó a hecerlo por cobardía y, al contrario, aceptó el requerimiento por el rey de ocupar su puesto en el lecho real mientras él se iba a divertir. Por su lado, el primer ministro, para evitar que la reina quiera visitar de noche al soberano, accede al deseo de ella de disfrutar de la vida nocturna de Atenas, empezando por el cabaré de Aspasia. Ya en dicho establecimiento, la Virgen Roja confunde al rey con un mítico terrorista a causa del clavel rojo, signo de reconocimiento de los anarquistas, en la solapa del monarca, quien se lo había puesto para acercarse a ella y conquistarla, lo que consigue de sobra. Poco después llega el terrorista auténtico y se identifica; ante la incredulidad de la Virgen, grita su nombre y es detenido. La Policía cierra el local y arresta a la reina de Mitilene y al primer ministro, quienes se han puesto, sin saber lo que significan, los claveles rojos arrojados por los anarquistas para escapar a los policías. Pasan la noche en la cárcel. Al día siguiente, el rey cree que la reina ha dormido con el anarquista, al no conocer ninguno de los dos hombres que la visitante nocturna había sido la norteamericana, mientras que, poco más tarde, la llegada de la Virgen Roja convence a la reina de la infidelidad de su marido. El quid pro quo será aclarado por la entrada en escena de los demás componentes personales de la intriga y gracias a la explicación por el ministro del ardid utilizado para

obtener los diez millones. Su versión será confirmada por la donante misma, la cual acepta de buen grado el cambio de amante, pues también deseaba conocer el amor de un anarquista de verdad...

3. He consultado las recensiones siguientes:

- "Los claveles rojos", ABC (9-VI-1921), p. 21.
- F. Aznar Navarro, "En el Reina Victoria: Los claveles rojos", La Correspondencia de España (9-VI-1921), p. 1.
- Rafael Rotllán, "Los claveles rojos: Opereta e tres actos, libro adaptado por J. J. Cadenas, música del maestro Cuscina [sic], estrenada ayer en el Reina Victoria", El Debate (9-VI-1921), p. 3.
- A. M. [Alejandro Miquis], "En Reina Victoria: Los claveles rojos", Diario Universal (9-VI-1921), p. 1.
- "Reina Victoria.- Beneficio de Consuelo Hidalgo. Estreno de Los claveles rojos", La Epoca (9-VI-1921), p. 2.
- "Reina Victoria.- Estreno y beneficio", El Imparcial (9-VI-1921), p. 2.
- J. L. de M., "Reina Victoria: Estreno de Los claveles rojos: Beneficio de Consuelo Hidalgo", El Liberal (9-VI-1921), p. 3.
- Antonio de la Villa, "Reina Victoria: Beneficio de Consuelo Hidalgo y estreno de Los claveles rojos", La Libertad (9-VI-1921), p. 4.
- Crispín, "De la tragedia al sainete: Los claveles rojos, la celebridad de la señorita Hidalgo y la Fiesta del Sainete", Nuevo Mundo (17-VI-1921), s.p.
- J. [José] A. [Alsina], "Reina Victoria.- Beneficio de Consuelo Hidalgo: Los claveles rojos", El Sol (9-VI-1921), p. 4.
- "Claveles rojos", La Voz (9-VI-1921), p. 3.

4. El título de la edición por la Sociedad de Autores Españoles (Madrid, 1923) reza así: "Los Claveles Rojos, opereta en tres actos, música del maestro Cuscina [sic], adaptación castellana de José Juan Cadenas". El ocultamiento de la autoría dificulta la identificación del original, pues no figura una pieza con un título que corresponda exactamente al castellano en la producción lírica de Alfredo Cuscina, como no sea su opereta La vergine rossa (1919), libreto de Emilio Reggio, que puede referirse a la dirigente anarquista 'la Virgen Roja' de la versión castellana. La rareza de ese texto italiano, que se encuentra tan sólo -que yo sepa- en la Biblioteca Nazionale de Florencia y en la Public Library de Nueva York, me ha impedido comprobar la justeza de la intuición.

5. "Pero tan original como su idea del teatro es el concepto que el Sr. Cadenas tiene de la propiedad artística. Más audaz que Marx, el empresario del Reina Victoria dice que 'la propiedad ajena es un robo'. Y como es posible que tenga razón, no hay que extrañarse de que el Sr. Cadenas se apropie todos los trucos escenográficos que le parecen agradables. Y ayer tomó para El Príncipe Carnaval escenas de ¡Chofer, a Rosales!, y después ha pisado en Los claveles rojos motivos de ¡Oooh, la Revue!..." (Nuevo Mundo).

6. Texto procedente de la reseña de la obra por José Alsina en El Sol (18-XII-1920, p. 2), citado por Dru Dougherty y María Francisca Vilches, La escena madrileña entre 1918 y 1926: Análisis y documentación, Madrid, Fundamentos, 1990, p. 95.

7. La confusión de identidades en el Carnaval es verbalizada en algún momento:

Agamenón. Son lindas... ¡Y que provocativas vienen con la clásica vestimenta!... ¡Ah, Friné!... ¡Aspasia!... ¡Las Hetairas del Templo de Pericles, que me ofrecen sus danzas exquisitas!... Yo no sé si vivo en el siglo del aeroplano o si soy un senador de la antigüedad... ¡La cabeza se me trastorna!... ¡Qué noche! ¡Qué noche!... (pp. 40-41).

8. Es posible, por otra parte, que el proceso desmitificador se opere sobre el mismo vodevil como género, al menos cuando el ministro enumera los elementos de la intriga de manera que se revela su absurdo -o su surrealismo-:

Yo no salgo de mi asombro... La americana, la circasiana, la Reina, Aspasia, el asesino, la Policía, el champagne, la cárcel, el divorcio... ¡Ah! Y el cheque... (p. 55).

9. Dicha traducción de esta comedia en tres actos fue editada por la Sociedad de Autores Españoles (Madrid, 1928) y por La Farsa, II (30-XII-1928), 70.

3.2.2. Las compañías:

El eclecticismo como característica principal en el repertorio francés de las compañías madrileñas, fue también un rasgo común en los títulos italianos dados a conocer por los mismos conjuntos, por lo que no habré de insistir en lo ya destacado en su momento. Sin embargo, cabe la observación de que la tendencia de los conjuntos escénicos de estrenar o reponer piezas de índole dramática diferente, cuando no opuesta, parece incluso más acusada en este caso. En la breve lista italiana de Margarita Xirgu alternaron, por ejemplo, la muy vanguardista Nostra Dea, de Massimo Bontempelli (Fontalba, 3-XII-1926), y el melodrama pseudochino, en la estela de la pucciniana Mme. Butterfly, Thien-Hoa, de Giovacchino Forzano (Español, 3-IV-1925), lo cual extrañó por cierto a los numerosos críticos admiradores de la actriz cuando se vieron en la obligación de comentar esta última obra.

El repertorio correspondiente de otro gran actor, Francisco Morano, parece más coherente a primera vista, con piezas como Il piccolo santo, de Roberto Bracco (15-I-1919); Parodi e C., de Sabatino Lopez (Fuencarral, 27-XII-1928), o incluso Il piacere dell'onestà, de Luigi Pirandello (Latina, 1-X-1925), que le brindaron los papeles masculinos muy individualizados que realzaban su capacidad histriónica, pero el hecho de que también estrenara en castellano Così è (se vi

pare), también de Pirandello, obra coral con poco espacio para el lucimiento personal del divo, responde a un panorama donde el teatro italiano fue difundido con la caprichosidad del azar o de la moda, como fue el caso de la fiebre pirandelliana que propició la adaptación del escritor siciliano por las más variadas compañías. A falta de una tradición de importación sistemática de las novedades italianas parecida a la que facilitó la llegada más o menos regular de las producciones francesas boulevardières y de los éxitos frívolos de París, las obras procedentes de la península vecina fueron prohiadas en Madrid sin apenas distinciones.

Los repertorios de las compañías italianas visitantes presentan también un aspecto ecléctico evitado en general por las compañías francesas, las cuales se solían preocupar a menudo de ofrecer series de obras de un tipo de dramaturgia relativamente común entre ellas, con lo que implícitamente se subrayaba la equivalencia del componente textual y el interpretativo, cuando no era éste el que aparecía subordinado. Por ejemplo, la empresa de Galas Karsenty se solía servir de diversas compañías contratadas o formadas ad hoc cuya función era simplemente la de facilitar la labor de publicidad de las novedades teatrales francesas y no buscar el aplauso para los actores mediante la representación de sus triunfos conocidos. Por el contrario, la mayoría de las compañías italianas en Madrid estaban organizadas en torno a

un intérprete a quien los espectadores iban a ver trabajar sobre todo, quedando el repertorio relegado de hecho a un lugar secundario, incluso cuando presentaba novedades. No importaba tanto ni su calidad ni su coherencia, y ni siquiera su origen, pues se vieron junto a las piezas italianas otras extranjeras en su versión a la lengua de los intérpretes visitantes.

Este predominio del actor corresponde a una tendencia de la vida escénica europea desde el siglo XIX que se manifestó con especial vigor en Italia por la existencia de grandes figuras consideradas entre las principales del mundo. Los nombres de Eleonora Duse y Ermete Zacconi, entre otros, se habían convertido en míticos internacionalmente, símbolos del teatro, con independencia de lo que interpretaran de hecho sobre las tablas. No extraña que les hubiesen surgido imitadores en su país y que la organización de las compañías italianas posteriores en el extranjero sufriera la influencia de unos modelos de éxito indiscutible, a pesar de que la evolución del teatro occidental tendía más bien al eclipse del actor como elemento principal del espectáculo. De ahí las reservas de varios críticos renovadores ante unas giras que parecían prolongaciones del pasado, aunque se respetase el papel histórico de las viejas personalidades y se recibiese con esperanza los indicios de modernización discernibles en la labor de Vera Vergani y Dario Niccodemi, principalmente. Por

su parte, el elogiado Teatro dei Piccoli significó un estímulo renovador considerable que, por sus características, difícilmente puede tomarse como término de comparación respecto de las demás compañías italianas que actuaron en Madrid.

Las representaciones ofrecidas por Ermete Zacconi en el teatro de la Princesa en la temporada de 1922-1923 fueron una buena ocasión para la discusión de la conveniencia del sistema basado en el protagonismo del divo, por ser aquél uno de los más significados. No obstante, en los comentarios a su trabajo en Madrid predominó el tono de admiración rendida hacia unas dotes que los testimonios de la época calificaron de extraordinarias. Su dominio del gesto y de la dicción, tan prodigiosamente matizados que parecían recargar la figura encarnada cuando procedían del virtuosismo de un conocedor de los resortes más expresivos de la emoción, según José Alsina¹, acertaba a "embellecer con su arte excepcional las obras más absurdas y mediocres"², de las que no faltaron ciertamente ejemplos en un repertorio que incluyó, sin embargo, obras de William Shakespeare, autor con el que Zacconi había obtenido sus mayores triunfos, al lado de su interpretación clásica del protagonista del ibseniano Espectros, también representado por él en Madrid.

En concreto, las piezas incluidas en esta gira fueron: La morte civile, de Paolo Giacometti (2-I-1923); I disonesti, de

Gerolamo Rovetta (3-I-1923); Spettri (Gengangere), de Henrik Ibsen (4 y 22-I-1923); Tristi amori, de Giuseppe Giacosa, y Don Pietro Caruso, de Roberto Bracco (ambas el 5-I-1923); Otello (Othello), de William Shakespeare (15-I-1923); Il cardenale Lambertini, de Alfredo Testoni (16-I-1923); La Gioconda, de Gabriele D'Annunzio (17-I-1923); Re Lear (King Lear), de Shakespeare (18-I-1923); La città morta, de D'Annunzio (19-I-1923); Un padre prodigo (Un Père prodigue), de Alexandre Dumas hijo (20-I-1923), y La bisbetica domata (The Taming of the Shrew), de Shakespeare (21-I-1923).

Los altibajos de un repertorio tan heterogéneo fueron entendidos como síntoma del menosprecio de Zacconi por la calidad de los textos. Aún años después de esta su última gira madrileña, Luis Araquistáin lo tomó como ejemplo³ de una inversión de valores por la cual los demás componentes del espectáculo teatral pasaban a segundo término en beneficio del actor, quien no tenía empacho en "presentarse en una obra genial o en un melodrama indigno, con tal que su papel le brinde ocasión de personal lucimiento" (p. 245). De ello se había pasado naturalmente al encargo de obras a la medida de la compañía, cuyos efectos en la decadencia artística del teatro Araquistáin y otros críticos no se cansaron de denunciar.

Más atento a las circunstancias concretas del caso Zacconi, Cipriano Rivas Cherif atacó⁴ también el sistema que

él representaba no sólo por la supeditación de la literatura, que podía deberse a la tradición italiana de la commedia dell'arte con su trama simple dignificada por el arte del cómico, sino sobre todo por su influencia en los actores italianos y españoles. Mientras que sus facultades le permitían sobreponerse a la baja calidad de ciertas obras gracias a que conseguía dotar a los papeles de evidencia humana tal que el espectador asistía fascinado al despliegue de gestos y actitudes descompuestos o fundidos según el requerimiento emocional del momento hasta convertir la actuación en alegoría de pasiones universales, los que lo imitaban sin poseer las excepcionales cualidades interpretativas del maestro sólo alcanzaban a parodiarlo. La intención patética se convertía así en caricatura tanto más lamentable cuanto no se solían haber subsanado los defectos del repertorio, que habían llegado incluso por emulación a la puesta en escena de traducciones de los arreglos italianos de Shakespeare hechos con miras a la interpretación zacconiana. El resultado de degradación del espectáculo dramático resultaba, pues, evidente y, como consecuencia, se hacía necesaria la búsqueda de modelos alternativos a uno que sólo se sostenía en una genialidad difícilmente extrapolable:

A ser genio no se aprende. Un buen teatro no se improvisa. Si hay alguna enseñanza teatral fructífera, ha de ser basada en una disciplina rigurosa. Nuestros cómicos tienen que aprender a leer, a moverse con soltura, a declamar adecuadamente y, sobre todo, a

respetar la jerarquía dramática, constituyéndose en servidores de los buenos textos literarios.

Antoine, el Teatro de Arte de Moscú, el Vieux-Colombier, o el recentísimo Atelier, de París, pueden ser una buena escuela. Zacconi, no. (p. 13).

La siguiente compañía italiana en actuar en Madrid (teatro de la Princesa) sí pareció un estímulo beneficioso para la renovación de la práctica escénica porque parecía realizar el anhelo de un espectáculo con equivalencia jerárquica de sus componentes al servicio de la obra. Efectivamente, en lugar de estar planteada como una exhibición individual, la labor del conjunto liderado por Dario Niccodemi como director y con Vera Vergani como actriz titular pretendía ofrecer un aspecto integrador que se subordinaba a la finalidad loable de difundir el teatro moderno italiano. Unas palabras de Niccodemi⁵ días antes del comienzo de las representaciones quisieron marcar las distancias respecto de otras compañías de su país -por ejemplo la del divo Zacconi veladamente citado- cuyo funcionamiento era el tradicional:

Quisiera que el público español se percatase bien de la verdadera significación de esta temporada de teatro italiano que con la gran actriz Vera Vergani vamos a realizar en el teatro de la Princesa. En mi concepto, la actuación de algunos divos de la escena italiana no ha redundado en beneficio de nuestro teatro. En general, dan a conocer poco de éste. Sus campañas en el extranjero obedecen casi siempre al criterio de un "teatro para el actor". Todo se supedita, así, al lucimiento personal. Nuestras temporadas responden a un criterio diametralmente opuesto: Nosotros creemos que los actores son para servir a la comedia: no la comedia para servir al actor; y, además, nuestro principal propósito es dar a conocer al mundo -en este caso concreto, a España- el

verdadero y moderno teatro italiano. Mi gestión al frente de la Sociedad de Autores italianos se inspira también en estos principios. Ellos rigen, por lo demás, el funcionamiento artístico de la compañía Vergani.

Su gran éxito⁶, al menos entre unos periodistas e intelectuales que dieron todo su apoyo a una iniciativa hasta entonces pocas veces igualada en ambición cultural, no ha de ocultar, sin embargo, los límites de la empresa desde los mismos criterios según los que explícitamente había sido creada. Empezando por la cuestión básica del repertorio, la índole de los títulos prolongó la costumbre de desigualdad artística y elección de acuerdo con los intereses de la compañía que el mismo Niccodemi había considerado perjudicial. Si bien la obra ya entonces considerada central entre las estrenadas, Sei personaggi in cerca d'autore, de Luigi Pirandello, encajaba de modo ejemplar en el proyecto de propagación de la modernidad dramática italiana, lo mismo que la representación de otras piezas como La maschera e il volto o Fuochi d'artificio, ambas de Luigi Chiarelli, basta enumerar los demás títulos para darse cuenta del buen número de estrenos del propio Niccodemi y la presencia de obras extranjeras, algunas de ellas recitadas en el idioma original, que nada significaban para el objetivo propuesto.

El repertorio presentado incluyó: La vena d'oro, de Guglielmo Zorzi (18-XII-1923); La Morosina, de Arnaldo Fraccaroli, y Le tre grazie, de Dario Niccodemi (ambas el 19-

XII-1922); L'Aigrette, de Niccodemi (21-XII-1923); Sei personaggi in cerca d'autore, de Pirandello (22-XII-1923); La maschera e il volto, de Chiarelli, y Les Marionettes, de Pierre Wolff (ambas el 23-XII-1923); Gli innamorati, de Carlo Goldoni, y La pelliccia, de Niccodemi (ambas el 24-XII-1923); Il rifugio (Le Refuge), de Niccodemi, y Guerra in tempo di pace, de G. von Moser y F. von Schönthan (ambas el 25-XII-1923); La casa segreta, de Niccodemi (26-XII-1923); La nemica, de Niccodemi (28-XII-1923); L'alba, il giorno, la notte, de Niccodemi (29-XII-1923); Il germoglio (Le Bourgeon), de Georges Feydeau (30-XII-1923); I cavallucci di legno, adaptación de un relato de Matilde Serao (31-XII-1923); La figlia di Iorio, de Gabriele D'Annunzio (1-I-1924); Fuochi d'artificio, de Chiarelli (2-I-1924); I dotti di Villatrisme (Els savis di Vilatrisme), de Santiago Rusiñol (3-I-1924); L'ombra, de Niccodemi (4-I-1924), e I tre amanti, de Guglielmo Zorzi (5-I-1924).

Otro indicio revelador de la semejanza de esta compañía con otras italianas es el protagonismo otorgado a Vera Vergani, verdadero centro de atención de la campaña. Fuera de Pirandello, cuya fama internacional había creado una expectación difícil de eclipsar, destaca la brevedad de las reseñas dedicadas a cada pieza en comparación con las entrevistas y artículos que cubrieron de elogios a la primera actriz desde el mismo comienzo de la gira, algunos de ellos de

un innegable cariz propagandístico⁷. Uno de los comentarios más extensos se tituló significativamente "Vera Vergani", y en él Enrique de Mesa⁸, tras aludir a la conferencia preliminar en español e italiano de Dario Niccodemi sobre el carácter de la compañía y sobre el teatro moderno de su país⁹ y reseñar desfavorablemente la pieza estrenada (La vena d'oro, de
Zorzi), vio en la intérprete la realización ideal de la comedianta por haber fundido la belleza corporal y la excelencia artística. Las fotografías existentes de la Vergani de aquel tiempo parecen confirmar, en efecto, la impresión de Mesa, ratificada por otros cronistas, de un rostro y proporciones de una elegancia clásica que no dejaron de evocar los modelos pictóricos del Renacimiento en Italia. Esa finura armónica de sus rasgos físicos encontraba su equivalencia en una actuación que reprimía todo exceso gestual y de dicción:

La voz de Vera Vergani es de grata eufonía, acariciante y pastosa, capaz de la más rica modulación dramática. Pero en la actriz el silencio es tan expresivo como la dicción. Sabe escuchar al interlocutor y -lo que más vale- acierta a oír la voz de su propio espíritu que asoma a las ventanas reveladoras de sus ojos. Vera Vergani es maestra en ese lenguaje indirecto que Bataille consideraba como la mejor conquista del teatro contemporáneo. Todo en ella es noble y mesurado. Ni extravía los ojos, ni los desorbita, ni juega descompuestamente los brazos. Apenas emplea el gesto, y éste jamás es excesivo. Fiel a la tradición de su tierra italiana, refleja la emotividad matizada del espíritu, no en un ademán parcial, sino en la actitud siempre estatuaría del cuerpo todo. Es equilibrio y euritmia.

Estas cualidades no se sujetaron a un solo estilo. Gracias a su flexibilidad se adaptaba perfectamente a la índole de los papeles que hubo de encarnar en un repertorio tan variado como el visto en Madrid, manteniendo siempre su naturalidad característica. Bien pudo considerarse la suya "una composición exacta de la actriz moderna", en mayor medida que sus posibles rivales en Francia -o España-, como afirmó Arturo Mori en un artículo monográfico¹⁰. Sin embargo, esta excelencia no destacaba tan poderosamente como para justificar el postergamiento del trabajo de conjunto de la compañía, sobre todo cuando los juicios coetáneos sugieren que los demás actores estuvieron a la altura de la tan eficazmente publicitada estrella. Niccodemi había conseguido su propósito de que todos los intérpretes sirvieran a la obra sin distorsionarla en beneficio de la primera actriz, de modo que las representaciones se asemejaron más a las realizadas por Antoine o Stanislavsky que a la "exuberancia italiana", según opinión razonada de uno de los cronistas¹¹:

Su compañía no sorprende con audacias a primera vista; pero el ritmo de la representación es desde que el telón se alza adecuado a la exactitud en la versión confiádale [sic] por el autor, y la categoría y maestría de los actores, siendo todos ellos más que discretos, se compadece como es debido con el rango de los distintos personajes en la economía del movimiento escénico. (p. 9).

Fue esa perfección del conjunto y no la brillantez de la interpretación individual de la Vergani, después de todo poco innovadora en su significación¹², la que pudo ser tomada como ejemplo deseable para las compañías madrileñas. En la serie de ensayos publicados por Luis Araquistáin como suerte de balance de la visita, figura uno¹³ dedicado específicamente a las aportaciones del modelo de dirección llevado a la práctica por Niccodemi. El crítico partió de la idea del teatro como materialización de la palabra escrita, por la cual ésta adquiriría su categoría humana completa, exigiendo una integración de los actores en un grupo orgánicamente compuesto donde las realizaciones individuales fuesen insustituibles. Por ello, cada una de ellas había de crearse con idéntico compromiso, el papel secundario tanto como el de protagonista, ya que de otro modo la armonía de las partes que había de caracterizar la obra y consecuentemente el espectáculo se perdería en una mera sucesión de momentos. Para conseguir una unidad espiritual semejante se precisaba una dirección capaz de concebir la totalidad y obrar de acuerdo con ella.

La compañía de Niccodemi salió triunfante en tal empeño, según Araquistáin y los demás críticos, sobre todo cuando la extravagancia de la obra respecto de los cánones usuales podía hacerla fracasar como un juego vacío en lugar de descubrir sus valores insospechados de humanidad. La puesta en escena de Sei

personaggi in cerca d'autore ilustró ejemplarmente este fenómeno e ilustraba hasta qué punto el teatro de vanguardia estaba necesitado de trabajos comprensivos de dirección para ser aceptado. Desde este punto de vista, la imitación en España de la organización italiana visitante se revelaba como una condición inexcusable para su futuro.

El estímulo representado por la "Cía. Vera Vergani", con todas sus imperfecciones, no fue confirmado por otras empresas italianas que profundizasen en su línea de disciplina moderna. La "Cía. Emma Gramatica", con dirección de su primer actor Memo Benassi, actuó en el Fontalba en la temporada 1926-1927, de acuerdo con los patrones del divismo de exportación. El internacionalismo de los grandes actores de la península vecina pertenecientes a la vieja escuela, llegó con la Gramatica a un extremo que, al parecer, provocó las protestas de los autores y críticos compatriotas¹⁴, lo cual, por supuesto, no tenía por qué importar en Madrid. Sí decepcionó un repertorio que ofrecía escasas novedades en absoluto o en cuanto a la escritura dramática, a saber: Sogno d'un mattino di primavera, de Gabriele D'Annunzio, y Le medaglie della vecchia signora (The Old Lady Shows her Medals), de James M. Barrie (ambas el 4-V-1927); La vergine folle (La Vierge folle), de Henry Bataille (5-V-1927); Magda (Haimat), de Hermann Sudermann (6-V-1927); Menzogna, de Vinnicenko, y L'indemoniata (Der Veibsteufel), de Karl Schönherr (ambas el

7-V-1927), y La dama delle camelie (La Dame aux camélias), de Alexandre Dumas hijo (8-V-1927). Pero este inconveniente era relativo. "No vamos a ver a Sudermann, ni a Bataille, ni a Dumas, sino a una gran actriz, capaz, por sí sola, de conmover y llenar de admiración a un público", escribió Enrique Díez-Canedo¹⁵, palabras que bastan para situar la gira en un contexto conocido de sobra.

Otra famosa actriz italiana había trabajado antes que la Gramatica en el Madrid de entreguerras, pero las circunstancias de su actuación la convierten en atípica. En vez de trasladarse a la capital española con una compañía ya formada, como aquella de actores sicilianos con la que había obtenido una gran acogida crítica en 1907, Mimí Aguglia (seudónimo de Gerolama Aguglia) quiso insertarse en el panorama escénico visitado hasta el punto de ofrecer representaciones en lengua castellana con actores españoles, para "resolver el problema esencial del arte dramático, la comunicación directa de los espectadores con el gran público"¹⁶. Con ello rompió con el elitismo que el idioma determinaba en las demás giras, ajustándose a las condiciones de recepción popular vigentes para los estrenos regulares, también en lo referido al número de representaciones, pues cada obra se mantuvo durante algún tiempo en cartel, frente a las funciones prácticamente únicas de las demás compañías extranjeras.

Hasta qué punto puede considerarse la suya una empresa italiana es discutible, pero se ha de observar que varios de los títulos representados por ella parecen obedecer a una intención de difundir la dramaturgia de su país de origen¹⁷, ya que dio a conocer en el escenario de la Latina las piezas siguientes: La hija de Jorio (La figlia di Iorio), de Gabriele D'Annunzio, traducción de Ricardo Baeza (3-IV-1926); Seis personajes en busca de autor (Sei personaggi in cerca d'autore), de Luigi Pirandello, adaptación de Salvador Vilaregut (12-IV-1926); Hechizo (Malia), de Luigi Capuana, versión de Vicente Ferrau (26-IV-1926); La antorcha escondida (La fiaccola sotto il moggio), de D'Annunzio, también traducido por Ricardo Baeza (4-V-1926), y Cada cual a su manera (Ciascuno a suo modo), de Luigi Pirandello, adaptado por Eduardo Marquina (14-V-1926), además de la reposición de las célebres piezas de Dario Niccodemi Retazo (Scampolo; 6-IV-1926) y La enemiga (La nemica; 29-V-1926). Así, el objetivo de la visita de la "Cía. Vera Vergani" años antes fue cumplido por la Aguglia de manera probablemente más popular, si bien con muy inferior resonancia en los medios intelectuales.

* * *

La coincidencia del éxito de público y los sufragios positivos de la crítica fue conseguida de manera plena por una compañía muy diferente de las comunes en la época. En lugar de actores de carne y hueso, las marionetas¹⁸ del "Teatro dei

"Piccoli", dirigido por Vittorio Podrecca, ocuparon el escenario con representaciones en las que el movimiento, la danza estilizada y la música, más el complemento prescindible de la literatura, constituyeron la esencia de unos espectáculos en principio dirigidos a los niños, pero que los mayores supieron apreciar por su belleza intrínseca y, también, por su valor de contraste y de ejemplo. El hecho mismo de obedecer a una técnica teatral en la periferia del panorama pudo servir para señalar implícitamente, gracias a su modernidad de concepto y factura, los defectos de los espectáculos dramáticos de índole tradicional predominantes. Los "Piccoli" fueron, pues, una especie de reactivo que despertó el interés de la crítica en proporción no sólo a su calidad sino también a su relativo exotismo.

Ya años antes de que pudieran ser vistos en Madrid, su prestigio internacional creciente desde que Podrecca iniciara la empresa en la Roma de 1914, llevó a Critilo (seudónimo de Enrique Díez-Canedo) a elogiar en la revista España¹⁹ un modelo destacable por su esencia innovadora, que deseaba sirviese de alternativa al menos para el teatro infantil español. Al lado de un repertorio que acogía por igual lo clásico y lo vanguardista adaptados al público infantil, subrayó el rechazo a la mimesis realista en nombre de un arte con un funcionamiento y reglas autónomas respecto de la

existencia cotidiana -incluyendo a los actores como instrumentos de realización a menudo distorsionadores-:

El muñeco, por de pronto, carece de vanidad. Además, tiene sus recursos especiales: le está, en parte, negada la improvisación, pero la sustituye con una estilización expresiva que rige todo el conjunto según leyes armónicas. No aspira a dar la sensación de la vida, como el teatro realista, el cual casi nunca lo consigue: aspira a dar una sensación peculiar, accesible a los niños y a los que saben prescindir de sus preocupaciones o razonarlas hasta convertir en goce el razonamiento. (p. 16).

Esa autonomía conllevaba un modo de percepción que, si bien era correspondiente a la libertad imaginativa de unos niños que asistían a las proezas de los muñecos con atención entusiasta y respetuosa que no dejaba bien parados en la comparación a los públicos usuales²⁰, para los adultos significaba un extrañamiento respecto de las convenciones escénicas del realismo que no dejó de ser comentado por otros críticos una vez que la llegada del "Teatro dei Piccoli" a Madrid en la temporada 1924-1925 los situó en la actualidad teatral.

Tras un extenso artículo de presentación aparecido en el Heraldo de Madrid²¹, en el cual el cronista anónimo suscribió la idea de que los títeres son los actores ideales por ser capaces de fundir humorismo y tragedia en su expresión esquemática, la primera función, ofrecida en el teatro de la Zarzuela como todas las demás de esta visita, fue saludada con recensiones²² en las que a la admiración unánime por la

ejecución magistral del espectáculo acompañó el examen de las cuestiones generales planteadas por éste. Las obras estrenadas apenas si fueron tenidas en cuenta²³, tal vez porque el texto ocupaba un lugar menor en un teatro de predominio plástico y musical, con argumentos bien conocidos, tal como se puede comprobar en la lista de las piezas: La bella addormentata del bosco, de G. Bistolfi, música de Ottorino Respighi (17-X-1924); Ali Babà, de Giovanni Bottesini (21-X-1924); Don Giovanni, de Lorenzo Da Ponte, música de Wolfgang Amadeus Mozart (31-X-1924); Il gatto con gli stivali, música de César Cui (6-XI-1924); La gazza ladra, de Giovanni Gherardini, música de Gioacchino Rossini (11-XI-1924); La serva padrona, música de Giambattista Pergolesi, y Bianco e Nero, de A. Pagan, música de Renzo Massarani (ambas el 14-XI-1924); Marcela o ¿A cuál de los tres?, de Manuel Bretón de los Herreros (17-XI-1924); Cendrillon, de H. Cain, música de Jules Massenet (20-XI-1924); L'elisir d'amore, de Felice Romani, música de Gaetano Donizetti (27-XI-1924); L'occasione fa il ladro, ossia il cambio della valigia, de Luigi Prividali, música de Rossini; Cappuccetto Rosso, música de César Cui (4-XII-1924), y Salome, música de Richard Strauss (14-XII-1924).

La poca importancia del texto fue atribuida, por otra parte, a la naturaleza grotesca del títere. Letra y música eran meros pretextos que habían de subordinarse, según Melchor Fernández Almagro (La Epoca), a la intención paródica que

transfiguraba la realidad en una sucesión de momentos bufos a través principalmente de unos gestos en busca continua de la expresión máxima de lo cómico. Sin embargo, los "Piccoli" no parecieron únicamente caricaturas, sino al contrario muy humanos, incluso demasiado (El Sol)²⁴, en su matización de la gracia mediante el movimiento y las muecas (Informaciones) con una apariencia tal de vida, aunque peculiar, que hizo evocar la comparación turbadora con la misma existencia del hombre sujeto a las fuerzas del Destino o a las de los dioses, cuya imagen eran los marionetistas (La Libertad y La Voz)²⁵.

Las alusiones parafilosóficas establecieron en una dimensión abstracta la separación neta de mundo real y fantástico que está en la base del desprecio del ilusionismo naturalista característica de los "Piccoli". Los muñecos construían el ámbito de la fábula desde una premisa de irrealidad subrayada por la visibilidad de los que movían sus hilos, con lo cual disuadían del recurso al referente real que estorbaría la localización y disfrute íntegros del espectáculo en y por la imaginación (El Debate), además de romper con el paralelismo sostenido de los dos espacios que, al ser extendido a la oposición ser humano vs. títere, sugería casi inevitablemente el análogo de teatro de carne y teatro de palo.

Por encima del contraste entre unas marionetas forzosamente prodigios de disciplina y unos actores humanos

"en nuestros teatros tan rebeldes casi siempre a dejarse mover por los hilos sutiles del autor" (Informaciones), con el resultado de interpretaciones inadecuadas²⁶, algunos críticos madrileños se preocuparon del hecho de que los "Piccoli" evidenciaran una inversión de jerarquías en cuanto a la categoría artística propiciada por la crisis del teatro regular. Las marionetas eran una forma de teatro primitiva que había ido quedando desplazada por la evolución del género dramático hacia la complejidad y condenada a ser un espectáculo exclusivamente infantil o atracción de feria. Sin embargo, en el siglo XX se estaban convirtiendo en "un ensanche del mundo teatral moderno" de alto rango (El Sol), donde numerosos artistas renovadores²⁷ habían ido a buscar un punto de partida nuevo cuyo primitivismo se consideraba indicio de naturalidad libre de artificios (La Voz).

De este modo, los muñecos parecían significar un fermento de revolución que se sobreponía a su carácter bufo en el último peldaño de la decadencia del teatro. Según Luis Araquistáin²⁸, la disolución de éste en espectáculos donde no sólo la palabra se supeditaba al cómico sino que incluso éste pasaba a ser mero pretexto para la escenografía o la música, había de desembocar en la sustitución completa del actor por un muñeco que, imitándolo toscamente, ponía en

ridículo su vanidad. Al mismo tiempo, las marionetas recuperaban una pureza perdida por la perversión del gusto, pasando su misma simplicidad a convertirse de limitación en cualidad de arte, con validez pedagógica:

Todos tenemos que aprender de sus fábulas y gestos, porque en ellas todo es elemental: la poesía con que se adornan, los afectos primarios y eternos que las agitan y los movimientos admirablemente estilizados con que los expresan. Los autores hallarán en ellas enseñanzas de creación original; los actores, ejemplos de sobriedad y castigo a sus amaneramientos, y el público infantil de todas las edades, nociones exactas de lo que debe ser el teatro.

La lección era tanto más fecunda por el hecho de que las marionetas tendían a humanizarse, como especie de compensación, cuando los personajes del viejo teatro parecían sujetos mecánicos, facilitando así una comparación que habría de ser un acicate para la reforma en el teatro de carne. Sin embargo, los encarecimientos de la capacidad interpretativa de los muñecos pudieron ocultar el hecho de que se trataba de un espectáculo de índole muy diferente al teatro dramático. Las analogías existentes encontraron su salvedad esencial en que los títeres sólo eran objetos en manos de unos ejecutantes en cuya colaboración para el acorde de movimientos y sonido era "donde reside el gran interés del espectáculo", en palabras de Gil Alonso²⁹ que anunciaron el mayor interés en la consideración de los "Piccoli" por sí mismos y no en relación al teatro en general que caracterizaría la recepción³⁰ de su

segunda serie de representaciones en la capital de España, iniciadas el 20 de abril de 1935 en el teatro Victoria.

Aunque continuaron las alusiones a una naturalidad mayor que en los actores de carne y hueso por la precisión y fidelidad en la caracterización del personaje (La Nación), la profundización en la tendencia a la humanización expresiva que se operó en los "Piccoli" fue encarecida sin referentes externos. La maestría "insuperable" (El Liberal) de unos muñecos desplegados con una gracia fina y un lirismo espiritual que daban a la articulación una continua sensación de vida cada vez más perfecta (Ahora, El Debate, Heraldo de Madrid, El Liberal y El Sol), se reafirmó a través del transcurrir versátil del espectáculo por géneros diversos, desde la ópera al music-hall, pasando por la imitación clownesca y los préstamos al cinematógrafo. Así se alejaron del esquematismo de los títeres comunes para convertirse en instrumentos de expresión complejos, que los marionetistas manejaban con atención a los cantantes, música, coreografía, vestuario y decorados en una fusión más abundante en atractivos que en la gira de 1924 (La Libertad y El Sol, entre otros) por la variedad y actualización de los números.

En vez de la representación de una o dos piezas en cada función, el "Teatro dei Piccoli" ofreció en tres horas una sucesión de atracciones sueltas, cada una a cual más aplaudida, organizadas en tres partes. En la primera, tras

unos ejercicios acrobáticos humorísticos, siguieron el episodio del "museo Egipcio", con la lucha anacrónica de un caballero con un dragón, y el de una noche en Viena, cuyas ilustraciones valsísticas gustaron mucho. La segunda parte consistió en la interpretación del segundo acto de Il Barbiere di Siviglia ligeramente satirizado y una imitación sobresaliente de la famosa vedette Josephine Baker en una "revistilla negra". Una selección de la opereta Gheisa, de Sidney Jones; una tarantela napolitana; la presentación de los disneyanos tres cerditos; la parodia del asno sabio, y la música de cámara de un pequeño pianista de madera, fueron los números de la tercera parte.

La nueva forma del espectáculo procedía de una evolución de la compañía desde sus premisas. Su componente textual, ya débil en la primera visita a Madrid, se perdió casi por completo en la segunda. El soporte argumental de las funciones líricas desapareció en aras de la rapidez, por un lado, y de la concentración en el efecto de caricatura, por otro. Tal como había diagnosticado Fernández Almagro en su reseña de 1924, la literatura era secundaria en una manifestación que Podrecca quiso original y moderna, diferente por tanto del drama y de las humildes imitaciones marionetísticas de éste, por más que persiguiese la apariencia de humanidad:

- El Teatro dei Piccoli no quiere ser llamado Teatro de marionetas, ni de títeres. Estas dos denominaciones responden a una cosa tradicional y vetusta, o a una cosa

banal e infantil. El Teatro dei Piccoli no es viejo, ni banal, ni infantil. Nuestras marionetas están reformadas técnicamente: no son las marionetas venales [sic]. El Teatro dei Piccoli tiene un sentido artístico antes que marionetístico; se sirve de la marioneta como instrumento, de la misma manera que el arte de la música se sirve del violín.

[...] Hemos sacado a la marioneta -continúa- todo el rendimiento que puede dar dentro del espíritu moderno.

Entre la estilización y la caricatura está el contenido espiritual de la marioneta.

La musicalidad y el ritmo. Si el ritmo se esparce, el muñeco muere, pierde su humanización.

Con las marionetas no hay posibilidad de hacer funciones de larga duración. Por eso están más cerca del espíritu moderno que del teatro contemplativo de Wágner [sic]. El espectáculo de ahora ha de ser vibrante, animado. Por eso agoniza el género lírico³¹.

La peculiaridad del "Teatro dei Piccoli" quedó así establecida por el propio responsable de la compañía, quien circunscribió sus esfuerzos al mundo de la marioneta. Pero ni aquella peculiaridad ni lo restringido de la empresa impidieron su influencia en el sistema teatral madrileño. Más allá del reconocimiento de la tarea por niños y mayores, permaneció el mensaje de su creatividad libérrima realzado por un éxito popular pocas veces concedido en el Madrid de entreguerras a una manifestación teatral de vanguardia, como un estímulo hacia el futuro que fue bien apreciado por los renovadores, García Lorca y Valle-Inclán entre otros³².

NOTAS

1. José Alsina, "Centro.- Presentación de Ermete Zacconi con su compañía. - La muerte civil, drama en cuatro actos de Giacometti", El Sol (3-I-1923), p. 2.
2. F. [Floridor], "Zacconi en el Centro", ABC (3-I-1923), p. 20.
3. Luis Araquistáin, La batalla teatral, C.I.A.P. - Mundo Latino, 1930, pp. 242-245.
4. C. Rivas Cherif, "El mal ejemplo de Zacconi", España, IX (13-I-1923), 352, pp. 12-13.
5. "Dario Niccodemi y su compañía.- Una conversación con el autor de La enemiga", Heraldo de Madrid (12-XII-1923), p. 1.
6. Se impone citar al respecto el estudio de Juan Gutiérrez Cuadrado, "Crónica de una recepción: Pirandello en Madrid", Cuadernos Hispanoamericanos (1978), 333, pp. 347-386, donde dicho investigador explica en clave sociológica las razones de la buena acogida de la compañía italiana y señala la gran cobertura publicitaria que la rodeó, entre otras cuestiones.
7. Un texto de Ruggero Palmieri, titulado "Una actriz italiana.- Vera Vergani" (El Sol [22-XII-1923], p. 8), resaltó la calidad espiritual de una actuación en la que la emoción procedería de la intuición "exquisitamente femenina" de las cosas en unos términos tan vagos que sólo pueden considerarse subjetivos. Además, recordó con cierto énfasis el hecho de que María Guerrero le enviaba flores diariamente durante la actuación de la Vergani en Buenos Aires, alusión que era un petición elegante de un trato igualmente gentil por parte del mundillo teatral madrileño, incluyendo a críticos y público. Días después (29-XII-1923) aparecieron en La Voz (p. 3) sendas entrevistas de José L. Mayral a la actriz y al director de la compañía, bajo el título de "Novedades teatrales: Vera Vergani y Dario Niccodemi: La juventud de la artista. La orquídea y Pirandello. Debussy [sic] y Beethoven. Niccodemi volverá. El Greco y Goya. Otras impresiones", en las que ambos manifestaron una halagadora admiración por los tesoros artísticos españoles, y en el caso de Niccodemi también a las actrices, lo que no le impidió poner en primer plano a la Vergani, sugiriendo de este modo que su promoción estelar durante la gira no era ajena a la propia compañía italiana.

8. Enrique de Mesa, "Teatro de la Princesa: Vera Vergani", La Correspondencia de España (19-XII-1923), p. 2.

9. Niccodemi repitió las ideas vertidas en la entrevista citada arriba y negó la existencia de un teatro italiano propiamente dicho, con la posible excepción de Goldoni, hasta después de la unificación del país, en concreto gracias a D'Annunzio y al surgimiento de una vanguardia teatral autóctona, capitaneada por Chiarelli, Pirandello y Rosso di San Secondo. Declaró también no querer atenerse a fórmulas experimentales sino atenerse a una dramaturgia ecléctica en su producción personal.

10. Arturo Mori, "Los grandes artistas extranjeros: Vera Vergani: Al margen de una fiesta española", Informaciones (28-XII-1923), p. 3.

11. Pipí (antiguo mozo del Café de Moratín), "Teatros: La compañía de Niccodemi", España, IV (22-XII-1923), 401, pp. 8-10.

12. Pipí la situó de hecho en el artículo citado (p. 9) en la línea de Eleonora Duse.

13. Luis Araquistáin, "Comentario: La organización del teatro: Después del viaje de los italianos", La Voz (9-I-1924), p. 1.

14. Según Floridor, "En Fontalba: Emma Gramatica", ABC (5-V-1927), p. 11. Este cosmopolitismo fue señalado también como característca sobresaliente, junto con su preparación intelectual, por Angel Guerra en su artículo "Fuera de España: Las estrellas de la escena italiana" (La Esfera [2-III-1929], p. 44), en el que también se refirió elogiosamente a su hermana Irma, y por el cronista anónimo autor de "Emma Gramática [sic], en España", Heraldo de Madrid (16-X-1926), p. 4.

15. E. Díez-Canedo, "Presentación de la compañía italiana de Emma Gramatica", El Sol (5-V-1927), p. 12.

16. Declaraciones de la intérprete incluidas en C. Rivas Cherif, "Mimí Aguglia en Madrid: Un problema de expresión dramática", Heraldo de Madrid (21-VI-1924), p. 3.

17. Además, la Aguglia puso en la escena de la Latina una obra francesa, La mujer X, de Alexandre Bisson (4-IV-1926) y varias españolas: La Malquerida, de Jacinto Benavente (19-IV-1926); El príncipe Juanón, de Pedro Muñoz Seca (29-IV-1926) Marianela, de Benito Pérez Galdos, dramatizada por los

hermanos Alvarez Quintero (Latina, 11-V-1926), y La cabeza del Bautista, de Ramón del Valle-Inclán (14-V-1926), representación que ha sido glosada por Jesús Rubio Jiménez en "Una actriz apasionada para un texto apasionante: Mimi Aguglia y Valle-Inclán: Notas sobre el estreno de La cabeza del Bautista", ensayo recopilado en Leda Schiavo (ed.), Valle-Inclán, hoy: Estudios críticos y biográficos, Alcalá de Henares, Universidad, 1993, pp. 73-85.

18. Utilizaré los términos de marioneta, títere y muñeco indistintamente para referirnos a los Piccoli, de acuerdo con las fuentes.

19. Critilo, "La vida literaria: El teatro de los niños", España VI(17-VII-1920), 272, pp. 16-17.

20. Según afirmación del artículo no firmado "Los fantoches y las marionetas del Teatro dei Piccoli", en Nuevo Mundo (7-XI-1924), s.p.

21. "Próximo acontecimiento: El Teatro dei Piccoli en España: Se trata de una exquisita manifestación de arte.- Los muñecos realizan con discreción y gracia un gran prodigio.- El éxito les acompaña y la puerilidad les hace artistas", Heraldo de Madrid (2-VIII-1924), p. 5.

22. Entre las reseñas que comentaron la presentación oficial en Madrid del Teatro dei Piccoli, me he servido de las siguientes:

- Jorge de la Cueva, "Teatro dei Piccoli en la Zarzuela", El Debate (17-X-1924), p. 2.

- Melchor Fernández Almagro, "Zarzuela.- Ensayo general del Teatro dei Piccoli, de Roma", La Epoca (17-X-1924), p. 1.

- F. G., "Zarzuela: Teatro de niños", Informaciones (17-X-1924), p. 3.

- Ariel, "Zarzuela: Teatro dei Piccoli", La Libertad (17-X-1924), p. 3.

- E. [Enrique] D.-C. [Díez-Canedo], "Zarzuela.- Teatro dei Piccoli, de Roma", El Sol (17-X-1934), p. 2.

- José L. Mayral, "En la Zarzuela: Teatro dei Piccoli", La Voz (17-X-1924), p. 2.

23. Entre las excepciones se cuenta un artículo de Cipriano Rivas Cherif titulado "El rito teatral del Tenorio y el Don Juan tipo: El Tenorio de Zorrilla, El burlador, de Tirso y el Don Juan, de Mozart.- La representación clásica del Teatro dei Piccoli.- Su lección risueña", en Heraldo de Madrid (1-XI-1924), p. 5, en el cual la versión de los títeres de Podrecca fue considerada "la única manera artística" de acercarse a la

medida clásica que Mozart dotó al personaje, entre fanteche y figura lírica.

24. La semejanza era buscada, pues como prólogo al espectáculo un muñeco recitaba la frase de Alfredo Testoni "Fra i burattini e gli uomini vi è poca differenza", según testimonio de Enrique González Fiol, en su artículo "El Teatro dei Piccoli: Los miríficos descendientes de Kara Kuch" (La Esfera [15-XI-1924], s.p., donde también figura una bella fotografía de una escena en que se pueden apreciar varios muñecos y los marionetistas moviéndolos. Asimismo, la descripción de las marionetas por Enrique Estévez-Ortega (en Nuevo escenario, Barcelona, Lux, 1928, p. 180) confirma su tendencia a parecerse a hombrechitos:

Supone en los teatros de marionetas de Vitorio Podrecca [sic] y de Miss Van Volkenburgh que triunfó en el teatro de arte de Londres el teatro-puente entre el muñeco y el actor. No tienen la tosquedad ni la silueta de los javaneses por ejemplo, ni de los alemanes; están hechos con apariencia humana sus cuerpecillos rellenos de serrín; visten trajes cuidadosamente confeccionados, con gusto, propiedad y riqueza; y las comedias que representas [sic], como los ballest [sic] -todo siempre dentro de un alto sentido decorativo, de una cuidadosa entonación- tienen más hondura dramática y están más cerca de las comedias y los bailes de los actores de carne y hueso que lo que parecen.

25. Julián Zugazagoitia glosó literariamente el ser de la marioneta en "Perfiles: Los títeres de Podrecca", El Socialista (8-XI-1924), p. 4.

26. En el ámbito específico del teatro lírico, Juan del Brezo observó en su artículo "El Teatro dei Piccoli y la ópera" (La Voz, [17-X-1924], p. 2) cómo la desrealización irónica de los muñecos de Podrecca respondía mejor a las exigencias internas del género que unos actores humanos obligados a fingir naturalidad a causa de la búsqueda de realismo cuando la acción operística se caracteriza por su convencionalidad extrema.

27. Recuérdense las palabras de Federico García Lorca, cuyo interés en los títeres es notorio, al final de su Retablillo de don Cristóbal (1931), que cito por el primer tomo de su Teatro, edición de Migel García-Posada, Madrid, Akal, 1985, p. 176:

Llenemos el teatro de espigas frescas, debajo de las cuales vayan palabrotas que luchen en la escena con el

tedio y la vulgaridad a que la tenemos condenada, y saludemos hoy en "La Tarumba" a don Cristóbal el andaluz, primo del Bululú gallego y cuñado de la tía Norica, de Cádiz; hermano de Monsieur Guiñol, de París, y tío de don Arlequín, de Bérgamo, como a uno de los personajes donde sigue pura la vieja esencia del teatro.

28. Luis Araquistáin, "Comentarios: El mensaje de las marionetas", La Voz (17-X-1924), p. 1.

29. Gil Alonso, "Un teatro de polichinelas: La maravillosa compañía de Los Piccoli", Heraldo de Madrid (7-II-1929), p. 7.

30. Comentaron el inicio de las representaciones de los Piccoli en 1935 las reseñas siguientes:

- "En Victoria: Presentación del Teatro dei Piccoli de Vittorio Podrecca", ABC (21-IV-1935), p. 55.

- J. E. de M., "Los Piccoli de Vittorio Podrecca en el teatro Victoria", Ahora (22-IV-1935), p. 31.

- A. C., "Victoria.- Teatro dei Piccoli: Representaciones de muñecos de Vittorio Podrecca", El Debate (21-IV-1935), p. 15.

- Antonio García Vallejo, "Victoria: Presentación del Teatro dei Piccoli, de Vittorio Podrecca", La Epoca (22-IV-1935), p. 3.

- J. [Juan] G. [González] O. [Olmedilla], "Victoria.- Teatro dei Piccoli, de Podrecca", Heraldo de Madrid (22-IV-1935), p. 9.

- A., "Teatro Victoria.- Los Piccoli de Podrecca", Informaciones (22-IV-1935), p. 13.

- M., "Victoria.- Los muñecos de Podrecca", El Liberal (21-IV-1935), p. 5.

- J. M. Fernández Gómez, "Victoria.- Teatro dei Piccoli", La Libertad (21-IV-1935), p. 6.

- "Victoria.- Presentación del Teatro dei Piccoli de Podrecca", La Nación (22-IV-1935), p. 7.

- A. [Antonio] E. [Espina], "Victoria; El Teatro dei Piccoli, de Podrecca", El Sol (21-IV-1935), p. 5.

- E. [Enrique] D.-C. [Díez-Canedo], "Presentación del Teatro dei Piccoli, de Podrecca, en el Victoria; inauguración de la temporada primaveral de circo en el Price", La Voz (22-IV-1935), pp. 4-5.

31. Carlos Sampelayo, "El Teatro dei Piccoli ha cumplido veintidós años: Un espectáculo para niños y para hombres: Del Don Juan, de Mozart, a los hermanos Quintero: La ópera en el teatro de Vittorio Podrecca.- De 1913 acá.- La bella durmiente.- De cómo un catedrático laureado en Jurisprudencia salió por el Mundo con un retablo de muñecos.- Cividale del Friuli y su afición a las marionetas.- Transformación del

muñeco.- Italia, Francia, Inglaterra, Estados Unidos.- Dei Piccoli, Vieux Colombier, y Tairoff.- Las turnés.- Un italiano aficionado a la estadística", Heraldo de Madrid (20-IV-1935), p. 9. En la misma página figuran también una carta de Podrecca al director quejándose del anuncio del début en Barcelona de una compañía con el mismo nombre que la suya al abrigo de su prestigio, y la noticia de un homenaje al director italiano en el teatro Victoria.

32. Ya aludimos a las opiniones de García Lorca sobre el particular. Valle-Inclán, por su parte, relacionó sus esperpentos con el ejemplo de los Piccoli en una entrevista publicada en El Heraldo de México (21-IX-1921), cuyo texto citamos del ensayo de Jean-Marie Lavaud y Eliane Lavaud, "Valle-Inclán y las marionetas entre la tradición y la vanguardia", en El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939), coordinación y edición de Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos, Madrid, C.S.I.C. - Fundación "Federico García Lorca"- Tabapress, 1992, pp. 361-372:

- Estoy haciendo algo nuevo, distinto a mis obras anteriores. Ahora escribo teatro para muñecos. Es algo que he creado y que yo título "Esperpentos". Este teatro no es representable para actores, sino para muñecos, a la manera del teatro "Di Piccoli" en Italia. (p. 364).

Se puede consultar también Evelio Echeverría, "El esperpento y el teatro de marionetas italiano", Hispanic Review, XLIII (1975), 1, pp. 311-315.

4. EL TEATRO EN LENGUA PORTUGUESA:

4.1. La recepción indirecta:

La actividad teatral portuguesa, las creaciones dramáticas de sus escritores, permanecieron poco menos que ignoradas para el público español, con una presencia reducidísima en libros de crítica y prensa madrileña, situación que contrasta con la buena recepción de los poetas e, incluso, de los novelistas¹. Testimonio esclarecedor de ello es el informe sobre Portugal publicado en el libro de Federico Navas Las esfinges de Talía o Encuesta sobre la crisis del teatro²: no se habla de teatro en ese país porque no se le conoce, a excepción de Júlio Dantas, dramaturgo nacional y consagrado antes de la Gran Guerra:

El teatro portugués, sólo por Julio Dantas ya vale por todo un teatro, por toda una época de categoría clásica.

Pero hoy, ahora mismo, ¿qué autores tiene? Cualquiera diría que para nosotros Portugal está en el fin del mundo. Porque sabrán de su teatro los especialistas de aquí, y sabrán lo que supieren dejándolo para su capote, pero no es de dominio público.

Sabemos más de cualquier teatro extranjero que del teatro portugués, que para nosotros, creo yo, no es o no debe ser extranjero.

Como indicio de la veracidad de lo apuntado se puede citar La Gaceta Literaria en su primera etapa (1927-1929). Esta revista se caracterizó por su apertura a la vida cultural

portuguesa, hasta el punto de organizar una Semana del Libro Portugués en Madrid en 1929, ampliamente comentada en los números 49 y siguientes, de la que estuvieron ausentes toda clase de comentarios teatrales, al igual que en el resto de los números de la publicación³; significativamente, se reprodujeron unas declaraciones de Fidelino de Figueiredo en que este conocido historiador de la literatura portuguesa insistió en el tópico de la poca calidad de su teatro⁴.

Se puede apreciar un desinterés considerable de los intelectuales españoles por los dramaturgos portugueses comparable al de la crítica lusa más prestigiosa. Esto tal vez explique que apenas sea posible localizar en la prensa madrileña aportaciones verdaderamente valiosas sobre la escena en el país vecino, lo cual no contribuiría precisamente a erradicar la ignorancia denunciada en Las esfinges de Talía. Una excepción que confirma la regla puede ser un artículo sobre "El teatro futurista en Portugal" publicado en La Esfera, en el que Reynaldo Ferreira⁵ se hizo eco de la renovación escenográfica que estaban intentando en un sentido cercano a las vanguardias europeas (cubismo, ballets rusos...) José Sobral de Almada Negreiros y José Pacheco⁶, además de mencionar algunos éxitos de los autores más jóvenes, entre otros los de Vitoriano Braga y António Ferro, encuadrados ambos en el futurismo más por su carácter contestatario que por la novedad formal de sus obras. Este fue el caso de Mar

alto (1922), de Ferro, cuyo realismo descarnado dio pie a un succès de scandale, con intervención policial y prohibición por la censura. El interés de este informe hace lamentar que no hubiese otros que contradijeran los lugares comunes y espolearan el deseo de importar obras portuguesas a la escena de Madrid.

4.2. El teatro representado:

4.2.1. Los autores:

La práctica ausencia del teatro portugués en la vida cultural española se vio confirmada por la escasez y esporadicidad de los estrenos portugueses en Madrid⁷. En las dieciocho temporadas consideradas sólo se presentaron siete obras lusas, de las que ninguna alcanzó un verdadero éxito comercial, ni tampoco tuvo una gran resonancia crítica, a pesar de la curiosidad que se puede percibir en las recensiones de las dos piezas más recientes, Ruinas, de Carlos Selvagem, y Los lobos, de Francisco Lage y João Corrêa d'Oliveira, que los comentaristas abordaron con la esperanza de conocer dos piezas presuntamente representativas de las últimas tendencias en Portugal.

De esas siete piezas, sólo la mitad puede creerse que facilitó un conocimiento real del teatro portugués por parte del público madrileño. En efecto, los dos dramas citados, más La cena de los cardenales, de Júlio Dantas, entraron en el circuito comercial de Madrid en forma de traducciones más o menos fieles, mientras que de los tres estrenos restantes, Sor Mariana, también de Dantas, fue escenificado por el T.E.A. (Teatro Escuela de Arte) de Rivas Cherif, es decir, fuera de la escena comercial, mientras que las dos obras representadas

de André Brun y La Morería, de Dantas, sí se dirigieron a un público mayoritario, pero las obras originales habían sufrido tales cambios en el traslado que casi pueden considerarse como obras españolas. La marginalidad del teatro portugués en la escena madrileña entre 1918 y 1936 no necesita, pues, ser subrayada.

Por orden cronológico, la primera muestra de teatro portugués en Madrid corresponde a la comedia dramática en tres actos y en prosa Ruinas, traducción por Andrés González-Blanco de Ninho de Aguias (1920), de Carlos Selvagem. Su estreno por la "Cía. Gil Andrés-Montenegro" tuvo lugar en el Coliseo Imperial el 29 de marzo de 1921 (temporada 1920-1921), con éxito mediocre de público los días siguientes al estreno. La crítica, por el contrario, se ocupó ampliamente de la obra⁸, por cuanto el estreno suponía una llamada de atención "hacia una literatura tan interesante como la portuguesa, que deberíamos conocer más a fondo" (La Voz). Sin embargo, sólo F. Aznar Navarro, en La Correspondencia de España, se preocupó por situar Ruinas en el panorama de los intentos portugueses de elevar el tono de su escena, en la que el estreno de la primera obra de Selvagem, Entre Giestas, había despertado unas esperanzas que Ninho de Aguias enfriaría un tanto. Los otros comentaristas madrileños se limitaron a señalar que la obra no era representativa de una dramaturgia portuguesa con características propias, ni reflejaba las costumbres

originales de su país. A ese respecto, se puede observar una cierta decepción de la crítica por el parecido temático y formal del drama con modelos internacionales bien conocidos.

El argumento de Ruinas, historia de la degradación moral y empobrecimiento de un joven aristócrata a causa de una pasión amorosa que se impone a su voluntad de regeneración⁹, podría haber sido ambientada en cualquier otro país europeo, donde las gentes de la buena sociedad solían comportarse de modo análogo, con idénticas preocupaciones sobre el honor y cómo sustentarlo materialmente (El Liberal). Los ecos del teatro francés, concretamente del de la primera etapa de Henry Bernstein, eran evidentes en el primer acto de la obra, según el citado Aznar Navarro (La Correspondencia de España), o en general de todo aquel teatro "cuyo éxito suele consistir en la exhibición de toilettes y de ingeniosidades" (La Epoca).

Mayor originalidad -y calidad- se reconoció al acto segundo, situado en la casa solariega de la familia del protagonista. Aquí, Selvagem había vuelto al ambiente rural de su primer éxito, cantando un modo de vida tradicional, cuyo contraste con la corrupción del medio burgués urbano articuló el sentido del drama para la mayoría de los críticos. La decadencia ética del personaje principal resaltaba más contra ese fondo de valores pasados pero admirables aún. El acto tercero pareció eminentemente funcional, y fue calificado a la vez de innecesario (La Voz) y de acertado debido a la

sobriedad del desenlace (La Epoca y La Correspondencia de España).

El desenvolvimiento de la acción también fue objeto de opiniones encontradas. Si para los críticos de La Correspondencia de España, El Debate y Diario Universal, Ruinas estaba construida con lógica y movimiento, para los de El Sol y La Tribuna, la obra sólo podía ostentar aciertos parciales, sobre todo en el segundo acto, mientras que en otras ocasiones la resolución de las situaciones no pasaba de ser esquemática, al igual que la pintura de los personajes. Aun reconociendo su humanidad, las reseñas que trataron esa cuestión se refirieron no sólo al carácter tan conocido de mujer fatal de la amante del desgraciado protagonista (La Correspondencia de España) sino, sobre todo, a la dependencia excesiva de aquél a los designios demostrativos del autor¹⁰.

Gil Fillol (La Tribuna) aludió al hecho de que Selvagem había multiplicado las oportunidades de regeneración más para poner de relieve la obstinación de su personaje que para permitirle evitar la caída, sin resquicios para el ejercicio de su libertad de elección, de manera que el fatalismo ciego de la fábula hacía perder al drama "emoción y naturalidad" (Heraldo de Madrid). Pese a ello, Selvagem no había caído en el convencionalismo mecánico de relacionar ruptura de orden moral (burgués, pese a la coartada aristocrática) con la ruina del transgresor. Por el contrario, había explicado el

conflicto en términos económicos. El enlace del estado espiritual de los personajes con su capacidad real de obrar confirió a la fábula la verosimilitud de la vida y una relativa originalidad, por cuanto del papel del dinero "se prescinde siempre en los dramas pasionales" (Heraldo de Madrid), aunque el autor de esta recensión podía haber recordado que en Madrid se conocían obras como Le Voleur y La Rafale, de Henry Bernstein.

El balance de la valoración de Ruinas por la crítica madrileña es matizadamente positivo. No se trataba de una obra maestra, pero sí de una pieza de calidad estimable, promesa de otras mejores. El elogio fue caluroso en lo relacionado al estilo de Ruinas; el diálogo de Selvagem fue calificado de cuidadosamente escrito (Diario Universal), "brillante y lleno de matices" (La Voz), ágil, desenvuelto, ingenioso, pulcro y espiritual (La Tribuna), etc., al tiempo que se mencionó el magisterio de Oscar Wilde. La calidad del estilo estuvo, además, bien servida por una traducción de Andrés González-Blanco que también mereció alabanzas unánimes.

Al estreno de Ruinas siguió el de La cena de los cardenales (A Ceia dos Cardeais, 1902), de Júlio Dantas, por la "Cía. Ernesto Vilches", el día 31 de marzo de 1923, en el teatro de la Princesa, también con escaso éxito de público¹¹. La crítica no hizo los honores que cabía esperar a un dramaturgo muy prestigioso en su país. En las recensiones

se repitieron elogios subidos, no razonados, a los versos puestos en boca de los tres cardenales, tal como habían sido vertidos de manera ejemplar por Francisco Villaespesa¹². La brevedad de los juicios puede explicarse por el hecho de que en su misma fecha se estrenaron otras obras que, por ser nuevas, requerían la sanción de la crítica, mientras que ésta ya era bastante conocida por haberse publicado la traducción de Villaespesa ya en 1913¹³. De cualquier manera, quede constancia de este hecho paradójico, que no hará sino repetirse en los estrenos sucesivos en Madrid de un autor que hemos visto sería considerado en Las esfinges de Talía como el equivalente de "toda una época de calidad clásica".

El 25 de octubre de 1924 llegó el turno a Los lobos, traducción por Valentín de Pedro del drama Os lobos (1920), de Francisco Lage y João Corrêa d'Oliveira. Fue un estreno de la "Cía. Cómico-dramática Gil-Llopis" en el Fuencarral, al que solía acudir un público sobre todo popular, que aplaudió la obra pero no confirmó su éxito. Los comentaristas¹⁴ se preocuparon principalmente de situar a Los lobos en la tradición del drama rural español e italiano, de la que la obra portuguesa era una prolongación bien hecha pero poco original¹⁵. La Epoca citó La figlia di Iorio, de Gabriele D'Annunzio, y Terra baixa, de Angel Guimerà, como los dos polos entre los que se movía la pieza de Lage y Corrêa d'Oliveira. Se combinaban en ella una forma naturalista,

extendida al coloquialismo del lenguaje, y unos motivos temáticos a través de los cuales los autores intentaron acercar la obra a la tragedia clásica, sobre todo por el fatalismo de la acción.

El drama era de situaciones, no de caracteres (La Voz), pues los personajes actuaban de acuerdo con unos condicionamientos extrahumanos, de esencia voluntariamente mítica. Según un texto suyo reproducido en la recensión del Heraldo de Madrid, los autores habían pretendido oponer "el prestigio extraño y absorbente del mar" simbolizado en el seductor 'El Rubio' y "la serenidad religiosa y antigua" de la Sierra, vencedora al fin en esta batalla de los viejos elementos del Agua y la Tierra. Por desgracia, la expresión de tal enfrentamiento se resintió de una tendencia al melodramatismo que convertía en efectismos manidos las muestras de rito ancestral pretendidas por los dos dramaturgos (El Sol), además de lo poco apropiados de muchos de los detalles donjuanescos que cargaban la obra (El Liberal). Todo ello influyó en la consideración de ensamblaje defectuoso de géneros e influencias que predomina en sus recensiones madrileñas, que salvaron, no obstante, el interés del ambiente más o menos idealizado y, sobre todo, la habilidad con que los distintos elementos se habían insertado en una construcción eficaz, más para el público portugués que para el madrileño, al parecer.

A Los lobos, siguió el drama El dominador, de Valério de Rajanto y Mário Duarte, cuya traducción por Tomás Borrás y Valentín de Pedro¹⁶ estrenó la "Cía. Dramática Francisco Morano" en La Latina, el 21 de diciembre de 1926, con presencia del segundo de los autores citados. Se trata de una pieza no demasiado conocida ni en su propio país que sigue el dechado del primer Bernstein¹⁷ en mayor medida aún que Ninho de águias, de Selvagem.

Entre El dominador y el segundo estreno de Dantas en el período, hay que citar la reposición de La cena de los cardenales por la misma "Cía. Ernesto Vilches" en el teatro Centro el 23 de junio de 1926. Casi dos años después, el 20 de abril de 1928, sería ofrecida por la "Cía. Redondo-León" al público del teatro de la Latina de Madrid la adaptación de A Severa (1901), del mismo Dantas, en forma de zarzuela con el título de La Morería (Mouraria), barrio lisboeta de mala fama donde se supone vivió la heroína que da título a la obra. Su estreno madrileño se debió, al parecer, a una iniciativa del compositor Rafael Millán, quien se había quedado prendado del drama de Dantas cuando asistió a su estreno barcelonés en lengua catalana¹⁸, lo que le animó a encargar a Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw que se sirviesen de A Severa para escribir la letra de una zarzuela a la que él pondría música¹⁹.

El éxito de la adaptación fue grande, aun sin llegar a un total de cien representaciones, y fue repuesta varias veces por distintas compañías. La crítica también se mostró favorable, siendo la música del maestro Millán y la labor de los adaptadores los aspectos más destacados en las recensiones²⁰, hasta el punto de que se habló más de la calidad del verso que del lejano original, en prosa. De éste, sólo se mencionaron el vigor de sus tipos (la gitana cantora, el marqués torero...), los cuales habían sido ideados desde una perspectiva que no tenía nada que ver con la verosimilitud psicológica sino más bien con la estilización folclórica y nacionalista de las figuras populares tan propia de la zarzuela. En este sentido, los comentaristas aludieron a la fuerza con que había sido trazado el personaje de Severa, cuyo apasionamiento no dejó de recordar a Hipólito Finat (La Epoca) las figuras de Carmen y la Dolores, siendo las tres especie de arquetipos románticos de la mujer ibérica.

Adaptación incluso más libre, y no justificada por las exigencias de la transposición musical, fue la del siguiente estreno portugués en Madrid, Don Esperpento, por la "Cía. de dramas y comedias Fernando Soler", el 25 de octubre de 1930 en el teatro Infanta Beatriz, y a partir del 8 de diciembre del mismo año en el Reina Victoria. Las diferencias con el original eran tales que "de no haberlo publicado lealmente [Joaquín] Abati y Valentín de Pedro no hubiera parado mentes

en él ningún espectador"²¹. De hecho, ni siquiera en la edición de la obra²² se mencionó la autoría en primera instancia de André Brun, quien había proporcionado la base argumental de Don Esperpento con su comedia A Vida dum Rapaz Gordo, según reconocieron los adaptadores-autores en su "autocrítica"²³:

Si el buen resultado se logra, habrá que agregar a nuestros nombres y dar parte en el éxito al comediógrafo y humorista portugués André Brun. De una obra cuya conserva Don Esperpento el proceso inicial y la estructura de algunas escenas; pero su desarrollo es distinto, otro el ambiente y otros los personajes, cuando no profundamente variados. Y como no se trata de una adaptación, sino de una obra nueva, no sabemos si peor o mejor que la suya, pero sí distinta, nos ha parecido absurdo cargar sobre su nombre una responsabilidad que él no tiene; como nos ha parecido también de justicia no pasar por alto este antecedente de nuestra obra.

Aparte de la mayor o menor fidelidad de la adaptación al original de Brun, parece claro que Don Esperpento se presentó en Madrid como obra española, y así fue recibida. Lo mismo se puede decir de Las víctimas de Chevalier (un chimpancé así llamado), adaptación por Antonio Paso de otra obra de Brun, cuyo título no he podido averiguar. Las diferencias entre ambas son tan grandes que las recensiones atribuyen al español la autoría del juguete cómico astracanesco presentado en el teatro Alkazar el 16 de diciembre de 1931, y sólo en sus ediciones²⁴ se aludió a la inspiración en Brun.

La última obra portuguesa que los madrileños pudieron ver en teatros de la capital fue Sor Mariana (Sóror Mariana,

1915), una nueva pieza histórica breve de Júlio Dantas, cuya traducción por Gloria Alvarez Santullano cerró el 7 de junio de 1934, junto con Patrón de España, de Henri Ghéon, la serie de representaciones ofrecidas en el teatro María Guerrero por el Teatro Escuela de Arte, bajo la dirección de Cipriano Rivas Cherif y Felipe Lluch Garín²⁵. Su recepción se vio oscurecida por la obra francesa²⁶. Los que se ocuparon de Sor Mariana coincidieron en señalar el escaso vigor de una trama sentimental sin antecedente ni consecuencia, reducida al episodio de la imaginada despedida de Sor Mariana Alcoforado a un seductor oficial francés, al que algunos dicen enviaría luego las Lettres portugaises, de Guilleragues (siglo XVII), y a la confesión de la monja a sus superiores de su amor prohibido. La pieza es breve, pero no parece tan débil como pensaron los críticos madrileños de 1934, que la recibieron seguramente como un ejemplo más del drama histórico modernista de exaltación nacional, un género muy alejado de sus gustos. Sor Mariana, en la limitación de su empeño logra transmitir la emoción de la pasión frustrada sin caer en los tópicos de aquel tipo de teatro, pues rehúye sus galas retóricas en favor de una prosa sencilla, de un patetismo contenido.

4.2.2. Las compañías:

El número de estrenos y reposiciones madrileñas de teatro portugués dificulta aún más que en los casos francés e italiano la tarea de aventurar hipótesis sobre la relación entre la índole de las obras y el repertorio extranjero de las compañías, aparte de la probabilidad de que Ernesto Vilches decidiera estrenar La cena de los cardenales por las oportunidades de lucimiento interpretativo que le proporcionaba el personaje del prelado portugués²⁷.

Tampoco me atrevo a hacer conjeturas sobre las causas de un hecho llamativo que también pudo contribuir a la postergación del teatro luso en la capital de España. En contraste con la labor difusora del teatro francés e italiano por compañías procedentes de esos países, con tan buena acogida en Madrid, ninguna compañía portuguesa viajó a esta ciudad. La dificultad del idioma no puede aducirse como explicación, puesto que el público madrileño había aplaudido a compañías que representaron en alemán o ruso, y mucho menos la falta de figuras estelares en el campo de la interpretación, pues en estas temporadas trabajaron en el Teatro Nacional de Lisboa "los nombres más ilustres de la escena portuguesa contemporánea"²⁸, Amélia Rey-Colaço y Alves da Cunha entre otros, a lo cual se debe añadir que compañías portuguesas habían venido a trabajar en Madrid anteriormente²⁹.

La situación era anómala, sobre todo desde el punto de vista de Portugal, pero no parece que se intentase ponerle remedio hasta junio de 1936, mes en que el dramaturgo de la escuela naturalista Afonso Gaio viajó a España para entrevistarse con personalidades teatrales y periodísticas y estudiar así la posibilidad de llevar a Madrid el teatro contemporáneo de su patria. En una entrevista concedida a Heraldo de Madrid³⁰, Gaio confesó su extrañeza de que nadie se hubiera hecho cargo de tal iniciativa a pesar de su previsible éxito entre los siempre curiosos intelectuales españoles, citó a algunos autores que podrían beneficiarse de ella (Vitoriano Braga, Carlos Selvagem, Alfredo Cortez, Jaime Cortesão, Amílcar Ramada Curto, Eduardo Schwalbach, etc.) y destacó la importancia de la visita de compañías:

Creo que ninguna embajada diplomática realizaría una labor tan beneficiosa para la aproximación intelectual de nuestros pueblos peninsulares como la visita a España de un elenco artístico destinado exclusivamente a presentar en los escenarios españoles algunas de nuestras mejores obras, que constituyesen ante el público español exponente vivo de la literatura y del teatro moderno portugués.

El estallido de la Guerra Civil truncaría este proyecto, como tantos otros.

NOTAS

1. Eugénio de Castro y otros poetas posteriores fueron traducidos tempranamente, apareciendo poemas suyos en revistas literarias españolas desde principios de siglo, como se puede leer en Antonio Trigueros Sánchez, "Escritores portugueses en revistas modernistas españolas", en Homenaje a Camoes, 1980, pp. 371-380. En cuanto a la narrativa, baste recordar que las primeras traducciones de novelas de Raul Brandao fueron españolas, entre otras la de La farsa (A Farsa), hecha por Valentín de Pedro y publicada en la popular editorial Calpe en 1922.

2. Federico Navas, Las esfinges de Talía o Encuesta sobre la crisis del teatro, El Escorial, Imprenta del Real Monasterio, 1928, p. 444.

3. Sólo en parte de una de las "postais de Lisboa" enviadas por Miguel Osorio de Castro fue comentado el estreno del drama Lourdes (1927), de Alfredo Cortês, que el cronista valoró de manera matizadamente negativa (La Gaceta Literaria, I [15-IV-1927], 8, p. 3). Por las mismas fechas, Nicolás González Ruiz, en los Ecos literarios de El Debate, se felicitó de "la evolución de Alfredo Cortez" hacia un empeño de propaganda católica manifiesta en dicha obra (25-III-1927, p. 8).

4. "El teatro [portugués] se halla en la decadencia de casi siempre, característica de nuestra historia literaria" (La Gaceta Literaria, II [15-I-1928], 26, p. 1).

5. Reynaldo Ferreira, "El teatro futurista en Portugal", La Esfera, X, 27-X-1923, 512, s.p.

6. Esos intentos desembocarían en la fundación en 1925 de un efímero "Teatro Novo" por el mismo Pacheko y António Ferro.

7. La expresión "estrenos portugueses" se refiere a los procedentes de ese país, no a su lengua, ya que, además de los mencionados en el capítulo, hubo un estreno del autor brasileño Oduvaldo Vianna. El 9 de enero de 1936, en el Alkazar, la compañía de Paulina Singerman se presentó al público madrileño con la obra de aquél Amor (Amor, 1934), uno de los mayores éxitos comerciales en la escena bonaerense. La crítica española atendió más a la calidad de la actriz que al texto, una comedia ligera que se encuadraba en un teatro comercial renovado gracias a los recursos tomados al cine,

decorados simultáneos y división en numerosos cuadros (38, en este ejemplo).

8. Las reseñas de estreno utilizadas son:

- F. Aznar Navarro, "En el Coliseo Imperial: Ruinas, de Selvagem", La Correspondencia de España (30-III-1921), p. 3.

- "Ruinas: Comedia dramática de Carlos Selvagem, adaptación española de Andrés González-Blanco, estrenada anoche en el Coliseo Imperial", El Debate (30-III-1921), p. 2.

- A. M. [Alejandro Miquis], "En el Coliseo Imperial: Ruinas", Diario Universal (30-III-1921), p. 2.

- A., "Coliseo Imperial: Ruinas, comedia en tres actos de Carlos Selvagem, traducida por Andrés González-Blanco", La Epoca (30-III-1921), p. 1.

- A. Cabanillas, "Coliseo Imperial: Ruinas, de Carlos Selvagem, traducción de Andrés González-Blanco", Heraldo de Madrid (30-III-1921), p. 3.

- J. L. de M., "Coliseo Imperial: Estreno de Ruinas, comedia portuguesa de Carlos Selvagem, adaptada por Andrés González-Blanco", El Liberal (30-III-1921), p. 3.

- J. A., "Coliseo Imperial: Ruinas", El Sol (30-III-1921), p. 7.

- Gil Fillol, "Una comedia portuguesa", La Tribuna (30-III-1921), pp. 3-4.

- "Ruinas", La Voz (30-III-1921), p. 2.

9. Más en detalle, Ninho de águas escenifica la historia de 'Rodrigo de Valdayres', hidalgo de antigua cuna cuya vida desordenada en Lisboa le lleva a falsificar unas letras de cambio. Amenazado por uno de los que conocen el hecho con desencadenar un escándalo que rompería su compromiso de conveniencia con la hija de un rico brasileño, no duda en convencer a su hermana, que vive en el solar familiar, de que le entregue su dote. Con ese dinero consigue destruir las pruebas del delito, pero no evita que los rumores acaben con la boda proyectada. Su propósito de rehacer su vida en las colonias portuguesas en Africa tampoco se hace realidad porque su sentido del deber es ahogado por el sentimiento morboso que lo liga a la 'Viscondessa de Sao Gil', primero en una relación de adulterio, y después en otra cercana a la de un gigolò con su protectora, cuando ella se separa del marido y ambos van a vivir de la renta que el vizconde ha asignado a su ex mujer.

10. Una reseña de M. F. de la primera edición portuguesa de la obra, aparecida en la revista barcelonesa Estudio (VIII [1920], 87, pp. 430-431), es bastante clara al respecto de la posible intención de Selvagem:

Si el autor considerara el teatro como una representación real de la vida, la solución al conflicto

planteado sería rápidamente hallada; pero por lo que se desprende de la obra, creo que tiene una finalidad: la de ser una escuela en la que se enseñen e inculquen buenos principios. (p. 431).

11. A pesar de ello, la pieza fue publicada en la colección muy difundida La Novela Teatral (16-III-1924), 382.

12. "Es una de las traducciones en verso más acertadas y bellas que conocemos", según el autor anónimo de la recensión "Princesa: La cena de los cardenales, traducida al castellano por Francisco Villaespesa", El Liberal (1-IV-1923), p. 3, juicio que compartimos sin reservas tras observar su fidelidad a la letra (con las acomodaciones lógicas debidas al verso) y al espíritu del original, que he consultado en la edición siguiente: Júlio Dantas, A Ceia dos Cardeais, Lisboa, Tavares Cardoso e Irmao, 1902.

13. Júlio Dantas, La cena de los cardenales, comedia en un acto, traducción en verso de Francisco Villaespesa, Madrid, Sucesores de Hernando, 1913.

14. Las reseñas más interesantes son:

- Melchor Fernández de Almagro, "Fuencarral: Estreno del drama en tres actos, original de Francisco Lage y Juan Correa d'Oliveira, traducido por Valentín de Pedro, titulado Los lobos", La Epoca (27-X-1924), p. 1.

- "Los lobos"; Estreno en Fuencarral", Heraldo de Madrid (28-X-1924), p. 5.

- "Fuencarral: Los lobos", El Imparcial (26-X-1924), p. 3.

- Arturo Mori, "Un yanqui en París y Los lobos", Informaciones (27-X-1924), p. 6.

- E. C., "Fuencarral: Los lobos, drama en tres actos, de los afamados autores portugueses Francisco Lage y Juan Correa d'Oliveira, traducido por Valentín de Pedro", El Liberal (26-X-1924), p. 2.

- Amadís, "Fuencarral: Los lobos, drama en tres actos, traducción de Valentín de Pedro", La Libertad (26-X-1924), p. 3.

- R. H. Bermúdez, "Fuencarral: Los lobos, drama en tres actos, de Francisco Lage y João Correa d'Oliveira, traducido al castellano por Valentín de Pedro", El Sol (26-X-1924), p. 8.

- V. G. de M., "En Fuencarral: Los lobos", La Voz (27-X-1924), p. 2.

15. El origen sexual del conflicto trágico es común en el drama rural mediterráneo. En Os Lobos, el argumento es casi tópico:

'O Ruivo', marinero que ha sido desterrado por razones desconocidas a la Sierra, donde atrae con sus ojos azules de agua y su misma inconstancia a las mujeres del lugar, es contratado por 'Tónio' para que le ayude en las tareas del campo, a pesar de la fama y la desconfianza de su esposa 'Agueda'. Esta, sin embargo, acaba también siendo seducida por el forastero. Al enterarse el marido, entabla una lucha cuerpo a cuerpo con 'O Ruivo', matándolo. Uno de los personajes resume en la última réplica el simbolismo del enfrentamiento: "Lobo de mar! Lobo de mar! Ah! Ah! Ah! P'ra que te meteste c'os da Serra?".

16. Valerio de Rajanto y Mario Duarte, "El dominador", drama en tres actos y en prosa, versión española de Tomás Borrás y Valentín de Pedro", Teatro, s.a.

17. Floridor la definió en estos términos en su reseña "El dominador", ABC (22-XII-1926), p. 35:

El dominador es una comedia de temperamento. Tiene cierto aire de Bernstein, el dominador de los públicos, porque su eje moral y patológico está en la tentacular fuerza del dinero, en la voluntad imperiosa de ser, en el arribismo por encima de todo y contra todo.

18. Júlio Dantas, La Severa, obra en quatre actes i en prosa, traducció catalana per I. Ribera-Robira, Barcelona, Ràfols, 1922 (La Novel.la Teatral Catalana, IV, 62).

19. Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, "La Morería", zarzuela en tres actos, basada en la obra de Julio Dantas, música de Rafael Millán, La Farsa II (26-V-1928), 38.

20. Las reseñas del estreno consultadas son:

- F. [Floridor], "La Morería", ABC (21-IV-1928), p. 37.
- Jorge de la Cueva, "Cinematógrafos y teatros", El Debate (21-IV-1928), p. 4.
- Hipólito Finat, "Latina: Estreno de la zarzuela en tres actos, original de los señores Romero y Fernández-Shaw, música del maestro Millán, titulada La Morería", La Epoca (21-IV-1928), p. 1.
- T. M., "La Morería, estrenada anoche por la compañía de Apolo en el teatro de la Latina, obtuvo un gran éxito", El Liberal (21-IV-1928), p. 3.
- E. [Enrique] D.-C. [Díez-Canedo], "Latina: La Morería, zarzuela del maestro Millán, libro de Romero y Fernández-Shaw, inspirado en Dantas", El Sol (21-IV-1928), p. 8.

- B., "La Morería, libro de Romero y Fernández-Shaw, música de Millán", La Voz (21-IV-1928), p. 2.

21. J. [Juan] G. [González] O.[Olmedilla], "El sábado en el Infanta Beatriz: Don Esperpento, de Abati y Valentín de Pedro, obtiene muy buen éxito", Heraldo de Madrid (27-X-1930), p. 5.

22. Joaquín Abati y Valentín de Pedro, "Don Esperpento, comedia en tres actos", La Farsa, IV (8-XI-1930), 165.

23. Publicada en ABC (23-X-1930), pp. 10-11.

24. Antonio Paso, "Las víctimas de Chevalier, juguete cómico en tres actos, inspirado en una obra de André Brun", La Farsa, VI (16-I-1932), 227, e ídem, Madrid, Imprenta Argis, 1932.

25. Juan Aguilera Sastre, "Del teatro comercial a una escuela integral del arte escénico (1929-1936)", Cuadernos de El Público (1989), 42, pp. 21-25.

26. Se ocuparon de Sor Mariana las recensiones siguientes:

- Jorge de la Cueva, "María Guerrero.- Patrón de España", El Debate (8-VI-1934), p. 2.

- Juan Chabás, "En el María Guerrero: Última función del teatro Escuela de Arte", Luz (8-VI-1934), p. 6.

- M. Fernández Almagro, "María Guerrero: Quinta y última función del abono del Teatro Escuela de Arte", El Sol (8-VI-1934), p. 7.

- Victorino Tamayo, "Los alumnos del Teatro Escuela de Arte representaron ayer Sor Mariana, de Julio Dantas, y Le pendu dependu (Patrón de España), de Henri Ghéon", La Voz (8-VI-1934), p. 3.

27. "La obra del poeta Dantas [...] dio ocasión también a sus intérpretes, en especial a Vilches, de demostrar sus notables condiciones artísticas", en Floridor, "La cena de los cardenales", ABC (1-IV-1923), p. 32.

28. Luiz Francisco Rebello, El teatro portugués, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, p. 87.

29. En el libro de Esperanza Cobos Castro, Medio siglo de teatro francés en Madrid (1870-1920) (Córdoba, Librería Andaluza, 1981), figuran varios estrenos de obras francesas por parte de compañías de lengua portuguesa desde mediados del siglo XIX.

30. Leonardo dos Santos Moraes, "Alfonso Gaio, campeón del teatro portugués en España", Heraldo de Madrid (23-VI-1936), p. 9.

5. NOTA SOBRE LAS TRADUCCIONES:

La comparación entre los textos originales y las versiones a través de las cuales los espectadores madrileños conocieron el teatro francés, italiano y portugués, ha revelado un panorama muy diverso en cuanto a las prácticas de adaptación empleadas en el mundillo teatral de Madrid, en el que es arriesgado lanzar hipótesis sobre la relación entre los géneros e índole de las obras y los procedimientos de traslado al castellano. Aparte del condicionamiento fundamental de que la no publicación de muchas de las versiones representadas impide casi siempre emitir un juicio al respecto basado en un corpus suficiente, las que sí llegaron a editarse sugieren que no ha de esperarse por principio mayor fidelidad en el caso de piezas cuyo prestigio literario, en la línea clásica o vanguardista, parece exigir un respeto que correspondiese a su importancia como medio de conocimiento del teatro extranjero como tal.

La costumbre de modificar los textos para ajustarlos a las exigencias previsibles de los espectadores madrileños se aplicó a todo tipo de piezas, mientras que una fidelidad más o menos relativa puede apreciarse tanto en las traducciones de gran calidad de autores cultos como Gabriele D'Annunzio, Luigi Pirandello, Jean Cocteau, Fernand Crommelynck o Jean Giraudoux hechas por intelectuales de prestigio reconocido

como Ricardo Baeza, Enrique Díez-Canedo, Benjamín Jarnés, Antonio Espina, entre otros, como en piezas traducidas con la mirada puesta en la escena comercial, entre las que se pueden contar las de los éxitos de Louis Verneuil a cargo de José Juan Cadenas y Enrique Fernández Gutiérrez-Roig.

Menos arriesgada parece la observación de las circunstancias principales que pudieron influir en la introducción de cambios. El temor a la impaciencia del público pudo ser una de las causas principales de las frecuentes supresiones o abreviaciones por las que los adaptadores pretendían seguramente agilizar el original, consiguiéndolo a menudo, aun a costa de la pérdida de matices, cuando no procediendo a crueles mutilaciones como las operadas sobre Hernani, de Victor Hugo, o L'Aiglon, de Edmond Rostand, a manos de los hermanos Machado y Francisco Villasespa, en el primer ejemplo, y de Manuel Machado y Luis de Oteyza en el segundo.

La intolerancia de los espectadores madrileños parece, por otra parte, haber estado en la raíz de la alteración de pasajes considerados escabrosos o exóticos moralmente que esterilizaron en parte la importación de novedades significativas como Maya, de Simon Gantillon, traducida por Azorín, o La maschera e il volto, de Luigi Chiarelli, por Francisco Gómez Hidalgo y Enrique Tedeschi.

Como tercera razón de las modificaciones puede aducirse el deseo de insertar integralmente las obras en el panorama teatral familiar al público, especialmente cuando se trataba de obras comerciales: el acercamiento a una realidad conocida llevó a veces a una españolización casi siempre mal vista por los críticos. Merecen citarse al respecto unas palabras de Enrique de Mesa¹, cuyos dardos se dirigen sobre todo contra la falta de escrúpulos de los adaptadores de teatro industrial:

Por lo que se refiere a nosotros, las adaptaciones se reducen en la mayoría de los casos, a trasplantes de la acción y a trucos de la nacionalidad en nombres, cosas y dichos. Si la obra original se halla radicada en Escocia, el arreglo se desarrolla en Salamanca; si el protagonista o alguno de los personajes de la obra adaptada muéstranse aficionados a las trufas del Perigord y a los gustosos caldos de Pontet Canet o de Macon, en la adaptación se los pinta devotos del vino de Valdepeñas y del queso manchego. A lo mejor, el arreglo estriba en que un monsieur de Marsella exclama: "¿Qué pasa en Cádiz?", o en que una madama parisiense prorrumpe en tacos o interjecciones oriundos de nuestra plaza de la Cebada. Estas son las adaptaciones cuya procedencia públicamente se declara, que no falta el inconfesado arreglo, comedia de contrabando y matute, género rancio y ya fuera de comercio, sucedáneo pobre y desvaído de una literatura cómico-dramática contemporánea de Scribe, fruto de una rebusca impotente en colecciones viejas de obras de teatro, espolvoreado y espurriado con chistes y ocurrencias y colmos del ingenio actual.

La postura de Mesa en contra de las libertades tomadas por los adaptadores es indudable y representa bien uno de los lados que se podían adoptar en la polémica sobre la legitimidad de la intervención de una pluma ajena a la del

autor con el fin de favorecer el éxito en un escenario determinado. Refiriéndose a la desgraciada versión de Knock, de Jules Romain, por Manuel y José Linares Rivas, Mesa escribió:

Los traductores no se circunscriben en su trabajo al menester, siempre difícil, de la versión de un idioma a otro idioma. Quieren, en algún modo, ser copartícipes de la paternidad dramática; y así, taján, recosen, pergeñan y adoban las escenas originales a su gusto y arbitrio; las más veces por fantásticas y fútiles pretextos de diferencias en la condición psicológica del público que ha de juzgarlas².

Frente a este reclamo implícito del derecho a gustar del original lo más fielmente posible, las consideraciones de taquilla pesaban en el platillo contrario, pero no sólo ellas: Luis Araquistáin se refirió³ a la dificultad de comprensión por cualquier público extranjero de un género, el dramático, que es la "forma literaria nacional por excelencia", debido a "los elementos locales de la obra, las costumbres peculiares que refleja, la atmósfera espiritual y social que envuelve la acción, el particularismo psicológico de los personajes, que suena a oscuridad o extravagancia a los espectadores de otros países", razones que llevaban lógicamente a justificar las adaptaciones nacionalizadoras, aunque el crítico no llegase a defenderlas explícitamente.

Una postura intermedia puede ejemplificarse en la opinión expresada en un artículo de José Alsina⁴, donde se definieron las diferencias entre traductor y adaptador ("el uno, en suma,

se esfuerza en borrar su personalidad como holocausto de la ajena, en tanto que el otro no se resigna a eclipsarse, suponiendo que es más que suficiente la presentación de lo fundamental") y la conveniencia de una u otra aproximación al fenómeno del traslado según el estatuto del objeto que se importaba. Las obras sin "otra finalidad que la de invitar al regocijo con una grata combinación de situaciones y contrastes, y donde el autor no ha pretendido extraer consecuencias ni rebasar la superficie de personajes y sucesos", es decir, las piezas comerciales ligeras, podían modificarse sin gran quebranto con el fin de suscitar el aplauso de la manera más apropiada a cada sitio, en contraste con aquellas cuya consistencia lógica convertía en arriesgada para la construcción significativa toda alteración.

Las obras a las que los traductores debían mantenerse fieles eran, principalmente, las que ostentaban una expresión rica que había de conservarse si no se quería reducir la obra a su esqueleto, y las clásicas, que debían ser respetadas en atención a su valor de patrimonio, razón por la cual habían de excluir cualquier intromisión desnaturalizadora que fuera más allá de "preparar el traslado del público a los ambientes que se le exponen haciéndole comprender que no se halla en España y en su atmósfera, y que debe ser él quien amolde las razones étnicas y los diversos exotismos al hecho que presencia". De otro modo, se induciría en los espectadores una imagen falsa

del original, con el peligro añadido de que el afán de evitar su rechazo provocase el efecto contrario a causa del oscurecimiento y pérdida de justificación en la adaptación de los acontecimientos representados, tropiezo en que se cayó en más de una ocasión.

Otra de las polémicas en torno a la traducción muy vivas en la época fue la que reflejaba en el ámbito teatral la conocida tensión entre los partidarios del proteccionismo y los del libre cambio. Aunque la proporción respectiva de piezas nacionales y extranjeras en los escenarios madrileños entre 1918 y 1936 convierta en extraña desde una perspectiva actual la aprensión de su acaparamiento por el teatro foráneo, en primer lugar por el francés, no faltó quien alzase su voz para defender el predominio de la producción propia. Manuel Bueno defendió⁵ que se obstaculizase la representación de dramaturgos extranjeros no clásicos como especie de represalia por la ausencia relativa de los autores españoles fuera del país. Un articulista de Luz propuso una medida semejante⁶, sobre el modelo de la prohibición del teatro Español de representar obras traducidas, pidiendo la desaparición de la producción extranjera de segundo orden que llenaba las carteleras de Madrid cuando piezas de calidad permanecían en el limbo de la letra impresa.

Esa observación apunta hacia la idea de una política selectiva de traducciones que había propugnado, por ejemplo,

Melchor Fernández Almagro en un ponderado escrito de 1928⁷. Allí pasó revista al panorama de teatro extranjero conocido en Madrid, llegando a la conclusión de que, si bien la producción nacional debía prevalecer en los repertorios españoles ("¿dónde si no?..."), también era necesaria la importación de las tendencias más recientes en la escena internacional como condición de superación de un provincianismo simbolizado por el sainete o el teatro histórico neorromántico. Consecuentemente, lo que hasta entonces habían sido iniciativas aisladas, como los estrenos de Liliom, de Ferenc Molnár (Reina Victoria, 29-V-1926), de Mari-Luz (Mary Rose), de James M. Barrie (Español, 18-I-1924), o Santa Juana (Saint Joan), de George Bernard Shaw (Eslava, 23-II-1926), además de la excepción -peligrosa, por el pirandellismo- de un Luigi Pirandello bien conocido, debería promoverse activamente mediante un proceso de importaciones rigurosas que desechasen las adaptaciones escamoteadoras y, en general, las "piezas vulgares en el bulevar y superfluas en Madrid" estrenadas tan a menudo en la capital. En resumen, rechazo del nacionalismo ("no es lujo que pueda costearse el público madrileño, o español, hoy por hoy. Urge abrir las puertas y las ventanas"), pero también censura implícita de la libertad completa de traducción.

Una política proteccionista defensiva, más fácil de llevar a la práctica que la difusión del buen teatro de fuera

propuesta por Fernández Almagro, fue adoptada al cabo por la Sociedad de Autores Españoles, la cual exigía el pago de unos derechos de administración superiores a las obras traducidas que a las originales. Felipe Sassone protestó contra estos aranceles en un texto que aportó respuestas a los argumentos proteccionistas examinados⁸. Según este periodista y comediógrafo, la producción dramática española no necesitaba de protección ninguna, pues era bastante buena como para defenderse por sí misma y, en cualquier caso, era al público a quien correspondía decidir sobre el éxito de las obras de acuerdo con sus merecimientos e independientemente de la nacionalidad del espectáculo. No se debían poner frenos a su interés y curiosidad "ni echando cuentas, ni teniendo celos, ni ejercitando venganzas". En efecto, en cuanto al resentimiento por la ignorancia foránea del teatro español, no debía ser sino un acicate más para no incurrir en el mismo defecto. Siendo la universalidad beneficiosa en arte, peor para los que no conociesen también a los españoles, en contraste con un público que se encontraría en ventaja al conocer tanto a Molnár, Crommelynck, Shaw, Romain, Pirandello..., como a los presuntamente ignorados fuera Jacinto Benavente, los hermanos Álvarez Quintero, Carlos Arniches, entre otros nombres citados por Sassone. La conclusión librecambista se imponía por mor de la diversidad del panorama escénico y de la educación del público:

Las obras extranjeras nos son necesarias para mejorar nuestro clima teatral, para que sus novedades, sus extravagancias y sus bizarrias den lugar a que el público nos perdone a nosotros las bizarrias, las extravagancias y las novedades que también a nosotros se nos ocurren, y que no nos deja pasar. Porque, por ahora, no nos dejan hacer nada, y, por lo visto, ni siquiera traducir. (p. 275).

En este sentido, hasta las adaptaciones infieles pudieron influir positivamente en la modernización teatral española, con todos los matices y limitaciones que pudo oponerle la rebaja en ellas de sus aspectos más chocantes, formal o moralmente, tal como hemos ido observando al referirnos a las obras correspondientes y hemos resumido someramente ahora con la conciencia de que constituye un campo de investigación muy interesante y todavía por explorar en gran medida que no hemos hecho sino abordar tangencialmente aquí por razón de su amplitud, que desborda los límites de un mero examen de recepción.

NOTAS

1. Enrique de Mesa, Apostillas a la escena, Madrid, C.I.A.P.-Renacimiento, 1929, p. 15.
2. Enrique de Mesa, ob. cit., p. 14.
3. Luis Araquistáin, La batalla teatral, Madrid, C.I.A.P., 1930, pp. 80-81.
4. José Alsina, "Traslados literarios", ABC (4-IV-1924), p. 9.
5. Manuel Bueno, "De teatro: Las traducciones", ABC (2-VI-1932), p. 14.
6. "Un buen ejemplo: Las traducciones en el teatro", Luz (26-X-1933), p. 10.
7. M. Fernández Almagro, "El teatro extranjero en España.- La política de traducciones", La Voz (7-VIII-1928), p. 2.
8. Felipe Sassone, "Un impuesto literario", Por el mundo de la farsa (Palabras de un farsante), Madrid, C.I.A.P.-Renacimiento, 1931, pp. 271-275.

6. RECAPITULACION:

6.1. Autores y obras ante la crítica:

La riqueza de la producción dramática europea en lenguas románicas en el primer tercio del siglo XX ha de calificarse como mínimo de notable. A pesar de la competencia de otros medios de diversión de masas, como el cine o, al final del período, la radio, a los que se debe sumar la popularidad cada vez mayor de los deportes, el teatro permaneció como la modalidad principal de espectáculo tanto en España como en otros países. A ese interés sociológico y -podría decirse- cuantitativo, la variedad de iniciativas escénicas entonces puestas en marcha con el fin de renovar un teatro de herencia decimonónica agotado y el valor reconocido históricamente de muchas de ellas incrementa la atracción que puede ejercer el teatro de aquel tiempo desde un punto de vista estético, cualitativo. El prestigio literario de dramaturgos como Gabriele D'Annunzio, Luigi Pirandello, Paul Claudel o Jean Giraudoux, entre muchos otros menos conocidos que han sido objeto de atención -constante o en forma de redescubrimientos sucesivos- en la escena o en el ámbito académico, ha pasado con creces la prueba del tiempo hasta convertirse en clásicos enteramente equiparables a los grandes nombres anteriores al siglo XX¹.

En cuanto a la escena propiamente dicha, aún somos tributarios de la revolución del teatro en cuanto fenómeno artístico total, no limitado a la palabra, que llevaron a cabo diversos directores europeos, entre los cuales no se pueden olvidar las aportaciones francesas, desde André Antoine hasta los componentes del Cartel, por ejemplo.

Así pues, la imagen actual del teatro europeo anterior a la Segunda Guerra Mundial conjuga empuje socioeconómico, en tanto no fue arrojado de su trono como diversión popular, y una efervescencia creativa que, sin cuajar en una escuela hegemónica, se tradujo en variedad de "hallazgos" y de sugerencias sin las que el teatro actual sería incomprensible, incluso en sus manifestaciones más experimentales.

Ahora bien, podemos preguntarnos hasta qué punto un panorama teatral tan extenso fue conocido en España, especialmente en Madrid como el centro principal de la escena española en lengua castellana. El examen de los repertorios de las piezas estrenadas entre 1918 y 1936 revela el lugar secundario de las importaciones respecto de la producción nacional. ¿Hubo un lugar digno para el conocimiento de las propuestas extranjeras o habremos de resignarnos a creer que la capital de España y su zona de influencia estuvieron cerradas al futuro que se estaba construyendo en otros países? En algunos casos, la evidencia de la segunda posibilidad se impone dolorosamente, como ocurre en la observación de la

ignorancia completa del teatro rumano o del carácter marginal del portugués, cuya presencia fue anecdótica y, lo que es peor, ni siquiera representativa de la producción lusa, a falta de Raul Brandão o Alfredo Cortez y salvo los estrenos de Júlio Dantas, por otra parte no muy bien recibidos. Sin embargo, la impresión de cerrazón no se ajusta a la realidad cuando se trata de las dramaturgias nacionales más poderosas cuantitativa y cualitativamente. En el ámbito románico, éstas eran la francesa y la italiana, que fueron conocidas tal vez no con la amplitud deseable, pero sí a través de muestras suficientes como para hacerse una idea mínima de las corrientes y personas de mayor influencia², con un predominio de las contemporáneas.

Las preferencias del público mayoritario por piezas de su tiempo, aunque no fuesen estrictamente modernas, no favoreció demasiado la representación de clásicos. Si los autores del Siglo de Oro no solían figurar en las carteleras madrileñas, menos cabía esperar que lo hiciesen los franceses e italianos, los cuales algunos comparaban de modo un tanto estrecho con los dramaturgos áureos para desventaja de los extranjeros. Así, no fue rara la especie de que, no habiendo en Italia un teatro nacional como el inglés isabelino o el de la escuela lopesca, el teatro antiguo de la península vecina carecía de interés, a excepción de la obra de un Carlo Goldoni de imagen popularizante, folclórica incluso, que fue bien aprovechada

por Martínez Sierra al estrenar en 1919 Rosaura o la viuda astuta en la forma también popular de zarzuela.

En cuanto al teatro clasicista francés, su carácter nacional no podía negarse, pero se le vio como contrapuesto al español, por lo que su forma más específica, la tragedia, no traspasó la frontera en esta coyuntura. Pierre Corneille brilló por su ausencia, mientras que a Jean Racine se le acusó tópicamente de retoricismo frío cuando la compañía francesa de Mme. Piérat tuvo el gesto de poner en escena Phèdre (1922). Molière fue algo más afortunado, ya que se estrenaron varias comedias suyas en adaptación (El médico a la fuerza, 1919; El avaro, 1927) y en el original (Le Misanthrope, 1923), pero su respeto de clásico llegó a trasmutarse en consideración justa del estímulo que su obra estaba significando para algunos de los dramaturgos franceses de vanguardia más prestigiosos, Jules Romains y Fernand Crommelynck en primer lugar, si bien el precedente molieresco no dejaría de ser invocado en esos casos, entre el exorcismo de la novedad y la integración revalorizadora de ésta en una tradición prestigiosa.

Frente a la marginación relativa de los teatros clásicos francés e italiano, el romántico francés³ gozó de bastante auge, gracias a la confluencia de dos fenómenos en apariencia opuestos. Por una parte, algunos dramas románticos habían arraigado en el imaginario popular, donde permanecían con abstracción de la evolución de los gustos. La vigencia casi

ahistórica de Don Juan Tenorio o Don Alvaro se extendía a Los miserables hugolianos o a las novelas célebres de Alexandre Dumas padre, por lo que no parecerá extraño que a diversas adaptaciones de aquellos relatos de fama se añadiesen las de dramas de Victor Hugo dirigidos a un público popular, amante de la acción movida y conmovedora, melodramática: La tragedia del bufón (1920, de Le Roi s'amuse), Amor de reina (1920, de Maria Tudor) y la zarzuela Ruy Blas (1927).

Por otra parte, la revolución romántica suponía un precedente modélico de mutación de un paradigma artístico, justamente lo ambicionado por los cultivadores y partidarios de la renovación teatral, con la oportunidad de haberse realizado en pos de una libertad formal igualmente anhelada. De ahí la reaparición de los dramaturgos románticos menos convencionales, como Alfred de Musset y Prosper Mérimée, en contextos renovadores (estreno por "Galas Karsenty" y traducción por Manuel Azaña de La carroza del Santísimo, puesta en escena en 1931, respectivamente). Pese a ello, en Madrid la revalorización intelectual del Romanticismo se produjo en términos más bien tradicionalistas, como sugiere que en la celebración del centenario de aquel movimiento se destacara sobre todo el aniversario de Hernani, que fue representado en 1925 como una suerte de homenaje mirando al pasado, al teatro en verso de inspiración rostandiana que refleja una adaptación que prolonga un Hugo tópico en vez de

investigar cómo podía ser vigente en el mundo de las vanguardias.

Si el Romanticismo, aun esterilizado, fue tenido por un ejemplo estimulante de renovación, encarnaba un modelo negativo el teatro que lo sustituyó en el favor del público mediante la convencionalización ideológica y estéticamente tranquilizadora que supusieron los distintos tipos de la obra bien hecha, desde la comedia de tesis hasta el vodevil o el melodrama. Por ello, alguna iniciativa de recuperación como la intentada por Martínez Sierra al estrenar en 1918 La felicidad de Antonieta (Le Gendre de M. Poirier), de Emile Augier, no fue bien recibida más que por algún crítico conservador. Fuera de ahí y de algún estreno más, los intelectuales madrileños no se ocuparon apenas de un teatro ya caído, del que las reposiciones, aun si numerosas, de piezas de repertorio (La dama de las camelias, de Alexandre Dumas hijo; Felipe Derblay, de Georges Ohnet; La muerte civil, de Paolo Giacometti; las piezas más famosas de Victorien Sardou, etc.) no eran sino pervivencias de glorias pasadas.

El obstáculo más formidable que se encontró el teatro renovador no fueron, pues, los herederos directos de Eugène Scribe, sino los que hicieron triunfar una fórmula dramática que se asemejaba a la consagrada por el autor de Le Verre d'eau en cuanto a su acatamiento axiomático de la mentalidad burguesa y la organización de la obra como un mecanismo

efectista, pero que había aspirado a modernizarse acogiendo rasgos de uno de los primeros movimientos en ser asimilados tras el rechazo inicial, el Naturalismo. La producción de un Henry Bataille o un Henry Bernstein en Francia y la de un Dario Niccodemi en Italia, es decir, los dramaturgos considerados de primera fila de esta modalidad y dechado de los numerosísimos autores que adoptaron su fórmula, se caracterizó por haber escuchado las recomendaciones naturalistas de empleo de un lenguaje verosímil, funcional, para la expresión de conflictos que tendían a equivaler a experimentos sobre diversas cuestiones que preocupaban a la sociedad burguesa, con predominio de los problemas derivados de la infidelidad conyugal.

El adulterio fue un filón temático explotado hasta la saciedad por todos ellos⁴ en todas las variantes casuísticas imaginables que fueran compatibles con la renuncia a indagar el fundamento profundo o la validez de unas actuaciones de apariencias mecánicas, a causa de su previsibilidad una vez conocidas las premisas ideológicas y de costumbres que las sostenían con la aquiescencia de los autores, aun si éstos proponían reformas puntuales. La consecuencia solía ser el truncamiento del impulso analítico postulado y la caída en un convencionalismo desde el que era difícil huir de la tentación del efecto por el efecto.

Se trataba, pues, de un teatro tan tranquilizador como el anterior, aunque dotado de un barniz de arte contemporáneo que lo debió de hacer muy atractivo para los profesionales del teatro en busca de un compromiso entre los imperativos comerciales tendentes a una inercia conformista y el deseo de ofrecer un producto prestigiado con el marchamo de lo artístico. Si a ello le sumamos las oportunidades de lucimiento que el acento dramático-sentimental de estas piezas brindaba a los divos y aspirantes a serlo, tal vez acertemos a explicarnos su gran presencia en los escenarios madrileños, donde se representaron todas sus obras famosas, pese a la falta de éxito de público y los duros ataques de la crítica, para quien la nombradía de estos dramaturgos no fue óbice para lamentar un convencionalismo en el que vieron una regresión respecto de la sinceridad naturalista⁵ y un obstáculo para la aceptación general de la creatividad vanguardista.

Dichos ataques no han de ser atribuidos a un prejuicio en contra de la escena comercial cortejada por aquellos dramaturgos. Lo que debió de parecer mal no fue el traspaso de una estética de origen minoritario al panorama teatral corriente sino que la hubiesen paralizado, convertida en banal. Cuando fueron conociéndose ejemplos de iniciativas de experimentación formal y temática en el seno del Boulevard⁶, gracias a las giras de las compañías francesas más que a las adaptaciones, las cuales tuvieron no obstante la virtud de

abrir caminos⁷, la reacción solió ser positiva en proporción a la independencia artística que se percibiera. Estrenos como los de Martine (1930), de Jean-Jacques Bernard; La Galerie des glaces (1927), de Bernstein; L'Ennemie (1931), de André-Paul Antoine; Vient de paraître (1928) y La Prisonnière (1931; 1929, en castellano), de Edouard Bourdet; Jazz (1928), de Marcel Pagnol; Jean de la Lune (1930) y Dominó (1933), de Marcel Achard, y en menor medida de las obras más novedosas de Paul Géraudy (Aimer, 1922; en español, 1930), Denis Amiel (Le Voyageur, 1929), Jean Sarment (Le Pêcheur d'ombres, 1927), Jacques Natanson (Le Gréluchon délicat, 1928), Jacques Deval (Camarada, 1934, y Mademoiselle, 1936) y Sacha Guitry (La Jalousie, 1931), suscitaron una atención intelectual considerable que se reflejó en extensos análisis que pretendieron dilucidar la índole de sus aportaciones personales a la definición de estéticas teatrales alternativas, principalmente desde el punto de vista de las estructuras formales (L'ennemie, Jazz...), de los temas (las obras de Bourdet, Pagnol, Deval, etc.) o de la perspectiva, cuando la originalidad de ésta anulaba el peligro del tópico sentimental y adulterino (emoción contenida en los intimistas, introspección en el Bernstein mejor aceptado, cinismo de Antoine y Natanson, fantasía lírica achardiana o ironía de Guitry). Al contrario, la condena de la mayoría de la crítica recayó sobre los que repitieron el proceso de rebajamiento

convencionalizador de la fórmula innovadora hasta hacerla encajar en los moldes dramáticos burgueses preestablecidos, como ocurrió sobre todo con las demás obras de Amiel, Géraudy, Sarment y Natanson importadas en el período, además de las escritas por seguidores menos dotados (Léopold Marchand, los cultivadores de la nueva comedia ligera, etc.).

De manera complementaria, tampoco tuvieron buena recepción las manifestaciones boulevardières renovadoras que parecían mantener demasiados lazos con lo anterior: por ejemplo, la utilización del vodevil con fines iconoclastas por Alfred Savoir no le salvó de ser menospreciado como un vodevilista más, y las pervivencias melodramáticas y efectistas en el Bernstein de la segunda época ocultaron su originalidad relativa, a pesar del espacio a que se hizo merecedor por su fama de décadas y de la técnica no tradicional de dramas como Mélo. Únicamente las reservas ante una obra tan interesante como Topaze (1929; en español, 1931), de Pagnol, o el silencio que rodeó a La Souriante Mme. Beudet (1929; en castellano, 1923), de Amiel y André Obey, quedan como excepciones en cuanto a una recepción que consideramos anómala.

Personalidad propia y aportaciones novedosas aparecen casi siempre, pues, como los dos criterios principales de valoración que se aplicaron al nuevo Boulevard con la claridad que facilita la oposición en un mismo ámbito del rasgo

positivo de la originalidad vs. el negativo del convencionalismo. La ausencia de cualquiera de los dos términos de esta oposición esconde pero no anula su pertinencia a la hora de explicar la actitud de la crítica y, por ende, de la intelectualidad del tiempo. Ya quedaron señaladas las causas del desvío hacia el teatro burgués, a causa de su deficiencia en el primero de los términos opuestos.

Asimismo, la ausencia de pretensiones literarias de gran parte del teatro industrial o de consumo a la búsqueda del éxito suscitó el rechazo de una crítica que a menudo se inhibió del juicio so pretexto de que el criterio de valoración pertinente era la taquilla, aunque no pudo dejar de reconocer las diferencias de empeño literario en los textos, desde el mecanicismo manido de numerosos vodeviles hasta la presencia de elementos dignificadores de sátira y de observación social en las piezas de un Tristan Bernard y, sobre todo, un Louis Verneuil. Este consiguió hacer triunfar en Madrid un tipo de comedia en la que elementos de renovación (por ejemplo, la convivencia, irónica a menudo, de fantasía y realidad) modificaban la estructura vodevillesca en una línea de humor ligero e imaginativo que será muy cultivada en el Madrid de la posguerra.

Aun en los casos en que el componente textual del espectáculo no fuese considerado de gran interés, la belleza

plástica de la representación denotaba un esfuerzo creativo por parte de la dirección de escena que, además de ser recompensada a veces con el éxito de público, solía ser alentada por la crítica en aras del impulso significado a la modernización de la materialidad de la representación (v.i.). Sin embargo, el protagonismo otorgado mayoritariamente a la palabra dentro del fenómeno teatral orientó sobre todo las preferencias de crítica e intelectuales hacia las manifestaciones dramáticas literariamente ambiciosas, en las que se desplegaba la libre voluntad artística de sus creadores apenas limitada por el destino público de un género como el dramático, al que se exigía en su ejercicio el intento de una dignificación del texto como condición fundamental del progreso estético de la escena en su conjunto. Consecuentemente, serían las piezas vanguardistas susceptibles de insertarse en el panorama, modificándolo, las apoyadas en mayor medida por las élites cultas, que pidieron con frecuencia los estrenos de los autores extranjeros que se habían distinguido por una escritura dramática original.

La actitud de simpatía hacia los teatros conocidos de vanguardia fue general, de modo que rara vez un dramaturgo con prestigio de renovador dejó de ser apoyado por una crítica bien dispuesta a priori. Esto no quiere decir que hubiera uniformidad en el tratamiento de los estrenos de vanguardia, que englobaban realizaciones inevitablemente heterogéneas.

Junto a las diferencias de calidad naturales en autores diversos, razón de la falta de interés por los seguidores de los grandes nombres, la multiplicidad de tendencias -o de modas- y la sucesión de sus bogas respectivas influyeron también en que la simpatía fuese más o menos viva según una coyuntura temporal en que la abundancia de experimentos dramáticos trasladaba el interés de unos autores a otros y según las preferencias de los comentaristas, quienes hicieron valer sus gustos y sus prejuicios, no siempre de orden estético, en la batalla de las propuestas renovadoras por hacerse con la hegemonía en la república literaria. Estos principios de recepción aparecían subordinados en todo caso a las condiciones específicas del panorama escénico español, que favorecieron u obstaculizaron la difusión de las novedades extranjeras según la capacidad de adecuación de éstas a los límites y necesidades del teatro en Madrid, de todo lo cual iremos viendo ejemplos al repasar someramente la acogida de las diferentes vanguardias teatrales.

La primera de ellas, desde la perspectiva del período⁸, fue la naturalista, exactamente la literatura dramática que corresponde a la alternativa escénica representada por el Théâtre Libre, donde se consagraron los tres dramaturgos de la escuela estrenados en Madrid, con recepción diversa. Pitusa (1930), de Eugène Brieux, que Cipriano Rivas Cherif puso en escena como un homenaje a la revolución significada por la

escena puesta en marcha por André Antoine, fue rechazada netamente por la crítica, a excepción de Alejandro Miquis, conocido campeón del Naturalismo desde principios de siglo. La obra pareció insoportablemente fechada en preocupaciones y construcción, ingenuamente zulescas.

Por el contrario, François de Curel y Georges de Porto-Riche, tal olvidados hoy como Brieux, fueron objeto de elogios sumos, el primero por su producción entera más que por La borrachera del sabio (1928), la obra -muy inferior a otras suyas- que Margarita Xirgu importó para cubrir una laguna en la escena intelectual madrileña, de donde había estado ausente el teatro de ideas cureliano, que entonces resultaba actual tanto por su raigambre ibseniana como por su influencia en Henri-René Lenormand, además de por sus conflictos entre aspiraciones espirituales y escepticismo, cuyo eco se agrandaba por la sensación de crisis ideológica común en la época de entreguerras.

Porto-Riche fue considerado aún más vigente: su análisis descarnado de la pareja en Amoureuse (representada en francés en 1922, 1924 y 1931), incluida la cuestión del sexo, se correspondía con numerosas piezas recientes, empezando por Aimer, de Géraudy, que trataron el tema desde puntos de vista parecidos, en un contexto de descomposición progresiva de la moralidad burguesa decimonónica.

En cuanto a los veristas italianos, la ignorancia en la práctica⁹ sobre el Giovanni Verga dramaturgo, Giuseppe Giacosa, Carlo Bertolazzi o Giacinto Gallina, y la ausencia de Salvatore Di Giacomo de los escenarios madrileños en el período a pesar de cierto interés crítico por su teatro, ocultó las aportaciones más originales del movimiento, que estuvo representado en la capital española sobre todo por las adaptaciones de Malia (Pasa el lobo, 1921, y Hechizo, 1926), de Luigi Capuana, y por El santo, de Roberto Bracco, las cuales no fueron demasiado bien recibidas por razón de su efectismo costumbrista y melodramático, respectivamente, y de su compenetración con la mentalidad ya periclitada de fin de siglo, al igual que le había ocurrido a Brioux.

Si el carácter precursor de modalidades teatrales contemporáneas de los críticos garantizó la vitalidad del Naturalismo flexible de Porto-Riche y Curel, el teatro poético que surgió al mismo tiempo, como reacción en parte, se vio perjudicado por la existencia en España de dramas históricos en verso que de allí parecían derivar y que pudieron considerarse resurrecciones anacrónicas opuestas al concepto mismo de renovación. La crítica no promovió normalmente la representación de las obras de sus presuntos precedentes románicos y, cuando se hizo, las solió rechazar. Aunque se reconoció ciertamente el papel desempeñado por autores como Edmond Rostand, Júlio Dantas y Gabriele D'Annunzio¹⁰, y se

elogió su calidad literaria, más en términos de poesía que de drama, sus obras fueron estudiadas como manifestaciones premodernas.

Así ocurrió no sólo con las que podían justificar tal postergación a una estética que se quería superada, como El aguilucho (1920), de Rostand, y La cena de los cardenales (1923), de Dantas, cuyas adaptaciones no eran en nada disímiles de las piezas de Villaespesa o del primer Marquina, sino también las del mismo D'Annunzio, cuya Antorcha escondida (1926) pareció un intento artificioso de conseguir una tragedia a la manera clásica y shakespeariana mediante la mera acumulación efectista de horrores, esto es, reproduciendo la mera apariencia de sus modelos más que vertiendo su espíritu en moldes ajustados a la contemporaneidad. A esto pudo aducirse que los contenidos veristas de la obra, hacia la sugestión de la ruina de una familia y una clase, trasladaban la justificación de la tragedia a un ámbito formal y temático nada anacrónico, pero el peso de la imagen de D'Annunzio como cultivador de un teatro atento sobre todo a los superficiales esplendores de un estilo historicista le encerró en un género visto con hostilidad considerable.

Por ejemplo, el simple tratamiento de un tema del pasado hizo atribuir al Judas (1934), de Federico Valerio Ratti, la misma exuberancia declamatoria atacada en el drama poético tradicionalista, a pesar de que esta obra está escrita en una

prosa sencilla y destacó en su tiempo por su interpretación intelectualista, con intención de novedad, del hecho dramatizado. Sólo el estreno de Elisabeth, la mujer sin hombre (1936), de André Josset, alcanzaría a imponer en Madrid la existencia en el mundo románico de un teatro histórico de vanguardia, en este caso heredero del Naturalismo con la mediación de la división en cuadros y del psicoanálisis lenormandianos.

El panorama de la recepción se complica cuando pasamos de los movimientos de preguerra a las dramaturgias vanguardistas que se sucedieron, encabalgándose, después de la gran crisis bélica. Mientras la dramaturgia no comercial de principios de siglo pudo dividirse grosso modo en Naturalismo y teatro poético, los autores de posguerra se resistían a las clasificaciones, por lo que fueron estudiados sobre todo en función de sus características individuales, según iban llegando a los escenarios de Madrid, encabezados por Luigi Pirandello.

Este fue uno de los dramaturgos renovadores más representados e influyentes entre 1918 y 1936. Nada menos que diez de sus obras dramáticas se estrenaron en la capital de España, allí donde los demás vanguardistas sólo veían presentarse una media de dos. Su revelación fue uno de los acontecimientos fundamentales del período, por su oportunidad tanto como por sus méritos intrínsecos. Andrenio afirmó que

había llegado en el buen cuarto de hora, cuando se estaba abriendo camino en la intelectualidad española el anhelo de un teatro que no remitiese a estéticas anteriores a la Gran Guerra. La puesta en escena magistral de Sei personaggi in cerca d'autore por la compañía dirigida por Dario Niccodemi, en diciembre de 1923, como plato fuerte de un banquete del mejor teatro italiano contemporáneo, proporcionó un objeto a la curiosidad con capacidad para mantenerla ocupada durante bastante tiempo. Se publicaron amplias reseñas y artículos en que se intentó dilucidar la razón de la fascinación ejercida por una obra que se salía tan llamativamente de los cauces.

El conflicto entre la ficción y la realidad fue el aspecto más destacado en general, bien desde el punto de vista de su base filosófica según el pensamiento de Pirandello, bien del de sus consecuencias para la construcción dramática, en la que el ilusionismo del espectáculo quedaba roto al borrar las fronteras con la realidad material. Ambas dimensiones, filosófica y técnica, suscitaron opiniones encontradas, aun en el reconocimiento unánime del excepcional valor estético de la comedia por hacer. Pirandello fue motejado de cerebral, de frío jugador de conceptos paradójicos, mientras que el descubrimiento del proceso creador y del mecanismo teatral era tildado de recurso acrobáticamente ingenioso para llamar la atención con un procedimiento inusitado. Por otra parte, otros críticos insistieron en el contenido humano de ésta y las

demás de sus piezas, por su angustia por la vaguedad relativa de la identidad propia y de la verdad a que nos aferramos ilusoriamente, angustia traducida en unas formas que rehuían tranquilizar al espectador con las certezas de una ficción compensadora. Al contrario, el cuestionamiento de las seguridades metafísicas partía del núcleo del drama, en Sei personaggi in cerca d'autore con extremosidad tal que se acordaba con la tendencia del arte más reciente de llamar la atención sobre sus medios de representación en lugar de sobre lo representado.

Entre el sambenito de cerebralismo ingenioso y la defensa de la seriedad de su empeño estético osciló a partir de entonces la recepción crítica de sus siguientes obras, que se fueron sucediendo regularmente en los escenarios madrileños a partir de Sei personaggi in cerca d'autore, cuyo gran eco en la prensa convirtió a su autor en popular. Aun conociéndose pocas veces su fundamento y sus contornos reales, el pirandellismo entró en el vocabulario incluso de personas no especialmente cultas, y el autor siciliano pasó a considerarse la encarnación por excelencia del teatro de vanguardia. Las compañías profesionales no tardaron en subirse al carro de la moda: en 1924 se estrenaron La razón de los demás, Dos en una y Piénsalo bien...; al año siguiente, El hombre, la bestia y la virtud, El placer de la virtud, Así es... (si así os parece) y Vestir al desnudo, y en 1926, Cada cual a su manera

y Seis personajes en busca de autor en versión española. A todas ellas, el público reaccionó con benevolencia, pero sin asegurarles un gran número de representaciones. Pese a la fama de su nombre, Pirandello fue en Madrid un fenómeno de índole intelectual y crítico, más que escénico. Lo mismo se puede decir de los demás dramaturgos renovadores, con la diferencia de que aquél consiguió mantenerse en primer plano durante todo el período. Aun si las aportaciones críticas posteriores hicieron poco más que prolongar y matizar los argumentos pronunciados con ocasión del estreno de Sei personaggi in cerca d'autore y la abundancia de estrenos y comentarios pudo inducir un cansancio que se reflejó en su postergación en favor de los vanguardistas conocidos más tarde y en la ausencia de estrenos, a excepción del de A la salida fuera de la escena profesional (1934), Pirandello se mantuvo como una referencia insoslayable hasta más allá de la Guerra Civil.

Al lado del desenmascaramiento íntegro de las ilusiones humanas por parte de Pirandello, la empresa análoga emprendida por Luigi Chiarelli, limitada a la dimensión social y realizada con una considerable timidez en cuanto al procedimiento teatral, presentó menor interés para la crítica, ya desde el estreno de su obra maestra, La maschera e il volto, un día después de Sei personaggi... (en español, La máscara y el rostro fue presentada en 1926). De hecho, en su recepción pesó más que su valor propio, en general reconocido,

su trascendencia histórica como arranque de un movimiento teatral, el grotesco, que poseía la virtualidad de proporcionar una identidad de escuela englobadora de fenómenos dramáticos turbadoramente distintos en apariencia. En efecto, no faltó la tendencia a identificar la mayor parte del teatro italiano renovador con el grotesco, incluidos Pirandello, Rosso di San Secondo y Massimo Bontempelli, aunque éste último con un aire de extravagancia artística que le habían conferido sus contactos con el movimiento futurista. Esa extrañeza pudo ser confirmada cuando la Xirgu estrenó a finales de 1926 Nuestra Diosa como un ejercicio osado de vanguardismo ante el que los espectadores reaccionaron con frialdad y los comentaristas afirmando que era una pirueta caprichosa, interesante sobre todo por significar un esperanzador síntoma de apertura a lo nuevo.

Pero las esperanzas no se vieron ahí confirmadas para el teatro renovador italiano. Después de 1926, y aparte del estreno en 1930 de la chiarelliana La divina ficción (Fuochi d'artificio), ciertamente poco atrevida, ninguna obra italiana considerada vanguardista subió a las tablas de la Villa y Corte antes de la Guerra Civil. Su lugar de privilegio, simbolizado por el conspicuo Pirandello, fue ocupado por la vanguardia teatral francesa, antes escasamente conocida sobre las tablas. Por ejemplo, si bien el éxito internacional de Le Cocu magnifique, de Crommelynck, había tenido su reflejo

español en una cantidad respetable de informes elogiosos desde el principio de los años 20 y la editorial de la Revista de Occidente había publicado una buena traducción de dicha farsa con el título de El estupendo cornudo (1925), hubo de esperarse a 1933 para poder verla en un escenario madrileño, en lo que fue un estreno de gran resonancia por la expectación ante la reacción del público. Este aceptó sin demasiada protesta los atrevimientos morales de una obra en que el adulterio y el sexo aparecían tratados poéticamente pero sin ambages, y apreció la comicidad compleja de la obra, con ribetes trágicos, que la crítica glosó amplia y elogiosamente, si no con agudeza al haber analizado generalmente a su protagonista en términos naturalistas de patología.

El desfase cronológico entre Le Cocu magnifique y El estupendo cornudo debió de disminuir el efecto positivo en sentido modernizador que habría tenido de presentarse en los años veinte, puesto que su estreno una década más tarde eliminó su carácter de avanzada por existir ya un género de farsa vanguardista, cultivado entre otros por García Lorca, que se estaba haciendo un hueco de prestigio en el panorama del teatro republicano y, en cuanto a su influencia en la escena, por el hecho de que a la obra de Crommelynck habían precedido otros estrenos franceses que habían ido preparando al público, a pesar de los retrocesos aparentes en el dominio artístico y en el moral. Este último fue el caso del estreno

escandaloso de Maya en 1930, de Simon Gantillon, debido a la intolerancia por parte de un sector del público opuesto a la exhibición sin excusas de una vida prostibularia, escándalo que se sobrepuso a cualquier valoración de la pieza por sí misma, aunque se señaló la contradicción entre la intención alegórica (representación del eterno enigma femenino ante el deseo del hombre) y realismo extremo de la representación.

Desde el punto de vista artístico, el principal tropiezo correspondió al primer estreno de una pieza francesa de vanguardia indiscutida, el de Knock, de Romain, en 1925. Esta farsa se colocaba junto a la citada de Crommelynck en su carácter tragicómico a partir de un dechado molieresco puesto al día, en Knock mediante el interés moderno del procedimiento unanímista adoptado de manera flexible por el autor. La crítica aplaudió sin reservas la obra, pero condenó su adaptación por Manuel y José Linares Rivas, quienes habían modificado la obra para hacerla encajar en los moldes inadecuados del juguete cómico, de modo que desvirtuaron su sentido renovador. Fue una oportunidad perdida, y esto era tanto más grave por tratarse de la obra maestra dramática de Romain, de quien no se daría a conocer en adelante (1926) más que la alegoría de Jean le Maufranc, que el buen trabajo interpretativo de los Pitoëff no salvó de los ataques de una crítica descontenta de los excesos discursivos del texto.

Tras el paso en falso de Knock, la puesta en escena en 1928 de Los fracasados, de Lenormand, por Margarita Xirgu, fue el primer estreno importante del nuevo teatro francés. La actriz, que había intentado meses antes dar a conocer un Naturalismo ignorado en Madrid con la presentación de una pieza de Curel, quiso ser la primera en presentar al público al dramaturgo que, en la sucesión del autor de La borrachera del sabio, se había convertido en el símbolo de la renovación dramática del país vecino, como un rival en fama de Pirandello. Como era de esperar, la expectación que rodeó el estreno fue grande. A los comentarios sobre la producción lenormandiana que habían saludado anteriormente la boga del dramaturgo, entre los que ha de destacarse un estudio iluminador por Díez-Canedo que precedió la traducción de El hombre y sus fantasmas en la Revista de Occidente, se sumó un buen número de ensayos y de entrevistas que procuraron ganarse la simpatía del público por Lenormand. El resultado de tal campaña de promoción, encabezada por el mismo autor, quien se había trasladado expresamente a Madrid, distó no obstante de ser comparable al del primer estreno de Pirandello. El francés no caló en el pueblo ni siquiera como nombre, mientras que la crítica no disimuló una decepción relativa.

Varios comentaristas atacaron la división de la acción en cuadros que se había convertido en la marca de fábrica de Lenormand y tal vez su rasgo más influyente, tildándola de

estimación de Lenormand, quien perdió así su posición privilegiada. En adelante, ningún otro dramaturgo francés se alzaría desde la perspectiva madrileña con la hegemonía simbólica del teatro de vanguardia de su país a la manera de un Pirandello o un Shaw en los suyos. Sin embargo, los intelectuales españoles no dejaron de mostrar preferencias por autores determinados, empezando por la Revista de Occidente. Estos serían Jean Cocteau y Jean Giraudoux, del primero de los cuales el órgano fundado por José Ortega y Gasset publicó Orfeo y La voz humana, y del segundo, Anfitrión 38.

El Orfeo de Cocteau fue el objeto a finales de 1928 de un estreno notable desde el punto de vista de la dirección de escena por parte del teatro de arte "El Caracol", a cargo de Rivas Cherif, con una escenografía de Salvador Bartolozzi que tradujo en la plástica el irónico y vitalista juego reteatralizador de la obra, cuyos valores fueron estudiados y elogiados seriamente por Enrique Díez-Canedo y por Melchor Fernández Almagro, mientras otros críticos la dejaron pasar en silencio o aludieron al tópico de la arbitrariedad de un Cocteau con fama extendida de dilettante de la vanguardia, de talento provocador sostenido por un virtuosismo que disimularía la falta de trascendencia. Quien era para unos capitán de la lucha contra todos los convencionalismos, incluso contra el de la renovación perpetua en una pieza aparentemente tradicional como La voz humana, presentada en

facilona y de perjudicial para el efecto emotivo por no corresponderse a una necesidad íntima del asunto. La búsqueda de un justificante psicoanalítico del proceder de los personajes tampoco encontró gracia a los ojos de algunos, que percibieron ahí un remozamiento superficial del determinismo naturalista, cuando no una coartada para un grand guignol. Aunque otros prolongaron el ambiente elogioso previo al estreno mediante la defensa del inconsciente como nueva fuente de sentimientos trágicos y de la división en cuadros como una innovación que hacía más flexible la estructura dramática y permitía en Los fracasados la sugerencia de paisajes sociales y psicológicos diversos, el prestigio del autor se resintió considerablemente. Años después, Luis Araquistáin le dedicó un capítulo de La batalla teatral (1930) en que sistematizó los argumentos contrarios a la propuesta lenormandiana avanzados tras el conocimiento teatral de Los fracasados, unos argumentos que se repetirían con menor oposición con ocasión de su segundo estreno, el de Asia en 1933, cuyas ambiciones de emular la Medea de Eurípides o Séneca, al tiempo que trataba temas tan trascendentales como el de la raza y el choque de Occidente con las civilizaciones asiáticas, no hicieron sino poner más de relieve las limitaciones de Lenormand, pese a la poeticidad del estilo de su tragedia.

Las objeciones suscitadas y la disminución progresiva de ensayos a él dedicados son indicios de una baja en la

Madrid en 1930 sin gran resonancia, era para otros un ejemplo de frivolidad juvenil, aunque no se negara en ningún momento la solidez de su compromiso renovador, razón principal de su paradójico prestigio.

En relación a Giraudoux se produjo la situación contradictoria de que sus dos obras presentadas, Siegfried en español (1930) y Amphitryon 38 en francés (1931), merecieron reseñas excepcionalmente positivas, sin que ese entusiasmo generase una atención comparable a su autor más allá de los estrenos. Ni siquiera Pirandello había impuesto su genio con la claridad con que lo hizo Giraudoux. Los críticos conservadores aplaudieron su inserción en una tradición asumida creativamente, descubriendo su validez esencial y no arqueológica, hacia una vanguardia en equilibrio logrado entre el pasado y las preocupaciones contemporáneas. Los partidarios más decididos de la renovación se dieron cuenta de que bajo el clasicismo temático de Amphitryon 38 y los ecos de la comedia burguesa sentimental de Siegfried discurría una revolución dramática tanto más sólida por cuanto no se confiaba a sorpresas externas, una revolución que se cifraba en la fusión perfecta, sin puntos débiles, de idea y poesía, de símbolo y de plasticidad sensible. Sus personajes encarnaban posturas intelectuales ante un conflicto que también vivían en su espíritu y en su carne, sin cargar la mano en los sentimientos gracias al control constante de la ironía, mientras el

lenguaje alcanzaba a expresar los matices más finos de forma que la belleza de la palabra realzaba la teatralidad. La coherencia del conjunto fue destacada unánimemente como signo de un valor estético sobresaliente al servicio, además, de un mensaje humanista que nadie dejó de compartir. A pesar de todo ello, Giraudoux quedó en la sombra después del estreno de Amphitryon 38, obra cuya traducción no llegó significativamente a ponerse en escena antes de la Guerra Civil.

El fenómeno representado por Giraudoux, tan trascendental en Francia, fue después de todo un hecho puntual en aquel Madrid, tanto como lo habían sido la importación de Rostand, Copeau y, en general, la de los demás dramaturgos renovadores, a excepción de Pirandello. Su presencia revistió, pues, caracteres de excepcionalidad, lo cual no quiere decir que fuera poco fructífera. Cada uno de sus estrenos planteaba un desafío exegético nunca rehuido por la crítica. Antes al contrario, cada nueva presentación de un autor inédito en el panorama escénico de Madrid, incluso si no volvía a ser estrenado, representaba una oportunidad de proceder a un amplio estudio de las características de su escritura a partir de una obra que todos podían conocer de manera directa.

La disponibilidad del referente alentaba la realización de análisis más exhaustivos de lo que podía hacerse en los

informes sobre dramaturgos no importados aún, cuya utilidad se solía ver limitada por la lejanía del objeto de la información respecto de sus destinatarios madrileños. No cabe duda de que los ensayos sobre las iniciativas teatrales de Romain Rolland contribuirían a dar a conocer la existencia de un teatro proletario como una alternativa estéticamente válida a la escena burguesa, igual que lo era un teatro católico no arcaizante que se puede ejemplificar en los dramas fundamentalistas de un Pemán, sino experimentador de nuevas formas como lo eran el de un Claudel admirado, pero no puesto en escena, o un Ghéon cuyo Patrón de España (La Farce du pendu dépendu) fue estrenado por una compañía no profesional (el T.E.A. de Rivas Cherif y Felipe Lluch Garín), pero que no llegó a ver un equivalente en España de las representaciones religiosas a la manera medieval que constituyen quizá su principal aportación al teatro.

Sin embargo, estos informes indirectos, como los dedicados a otros dramaturgos (Jean-Victor Pellerin, Marinetti, etc.), no profundizaron tanto como la documentación publicada con ocasión de los estrenos, ya que entonces se trataba no sólo de difundir sino de hacer comprender al público un teatro al que no estaba acostumbrado y cuyo triunfo, deseado por buena parte de los comentaristas, dependía de su explicación correcta y lo más amplia posible.

Junto a este móvil, no tuvo menos importancia el hecho de que la importación de una pieza vanguardista permitía la asistencia y la participación en la formación de un nuevo canon. Aunque el prestigio de los dramaturgos extranjeros renovadores llegaba ya perfilado desde sus países de origen y a lo largo de su carrera internacional, los comentaristas madrileños no renunciaron a su independencia de juicio, en el marco de su competencia. Ciertamente, lo que dijese tenía poca influencia en la valoración universal del autor italiano o francés, pero la autoridad intelectual de sus interpretaciones incidía en su integración en el horizonte teatral de España. La recepción riquísima de Pirandello no debe de ser ajena a su fortuna duradera en nuestro país, en contraste con la boga pasajera de un Lenormand que decepcionó, mientras que fenómenos como el de la postergación de un elogiadísimo Giraudoux sólo son en apariencia contradictorios, como sugiere su reaparición en el panorama posterior a la Guerra Civil, y se debieron seguramente a las condiciones de la coyuntura. Pero el examen de éstas nos aleja del dominio de la crítica ahora repasado.

6.2. Las condiciones de la representación:

6.2.1. El público:

Una simple revisión del corpus de teatro francés e italiano representado en Madrid entre 1918 y 1936 resalta la evidencia del desfase entre las preferencias de la crítica y la realidad de la escena. El teatro con mayores connotaciones estéticas, sea clásico o vanguardista, atrajo el mayor interés y los sufragios de los portavoces de la intelectualidad española, pero llegó a las tablas irregularmente, cuando no en condiciones de excepcionalidad. Mientras tanto, las modalidades dramáticas más atacadas por ellos, desde la comedia dramática burguesa hasta las variadas manifestaciones de teatro industrial, se sucedían sin solución de continuidad en las carteleras. Este contraste dio lugar a una dialéctica que determinó el modo de importación del nuevo teatro y, por ende, el grado de modernización de la escena.

Hubo piezas dadas a conocer fuera del panorama comercial, bien en el seno de iniciativas de teatro alternativo (por ejemplo, Orfeo, de Cocteau o Patrón de España, de Ghéon), bien por medio de las representaciones en lengua original ofrecidas por compañías extranjeras visitantes, cuya realización en teatros regulares no anulan lo atípico en dicho contexto de unas puestas en escena que sólo podía apreciar una minoría

políglota. Pese a la gran recepción crítica de estos dos tipos de espectáculo, la batalla en torno a la renovación teatral no se libraba ahí, sino en la escena convencional, cuyo público había que ganar.

La tarea no fue fácil en España, como no lo fue tampoco en otros países. Tratándose de una actividad lucrativa, los profesionales del teatro tendieron lógicamente a ofrecer aquello por lo que los espectadores parecían más dispuestos a pagar, es decir, un teatro lúdico que les divirtiese sin exigirles demasiados esfuerzos de comprensión de ideas o de estructuras formales sorprendentes. Las obras francesas e italianas que se hicieron centenarias correspondieron a este concepto de teatro que primaba los géneros y tópicos aceptados. Aunque el cambio de gustos y mentalidades, así como en cierta medida la presión de los críticos, se reflejó en cierta evolución modernizadora que sugieren los éxitos de Louis Verneuil, ni aun en este caso el gran público dio muestras de favorecer las exigencias intelectuales de las dramaturgias extranjeras normalmente preferidas por la élite cultivada, aunque es evidente que la acción de ésta tuvo efectos considerables a la hora de despertar una curiosidad que explica la difusión de fenómenos como el pirandellismo y la buena acogida a corto plazo de muchos estrenos de prestigio.

Para facilitar de todos modos el éxito multitudinario se adoptaron estrategias diversas. La más frecuente fue, sin duda, la modificación de los textos para adecuarlos a las expectativas del público. Este procedimiento era común en la importación del teatro industrial, desde el extremo de la conversión del género original (predominantemente el vodevil) en uno autóctono (juguete cómico, sainete, etc.) mediante la sustitución completa del texto primitivo, salvo el esqueleto de la fábula y del reparto, hasta la supresión de pasajes más o menos extensos para agilizar la acción y evitar la cólera del español sentado.

El primero de los métodos aludidos fue aplicado en pocas ocasiones a piezas de gran prestigio literario. La denostada mutación de Knock en juguete cómico vulgar no se repitió prácticamente. Por el contrario, el segundo fue el preferido por buena parte de los adaptadores de teatro culto, quienes no dudaron en alterar obras de reconocida calidad literaria con tal de hacer más fácil su aceptación por todos los espectadores. Esta operación no fue siempre realizada con idéntico grado de limpieza. Algunos demostraron gran habilidad, de modo que la desaparición de elementos circunstanciales no afectaba apreciablemente ni el sentido ni las cualidades de escritura de la obra. Las adaptaciones hechas por José Juan Cadenas pueden ser un buen ejemplo de cortes discretos. Otras veces, las intervenciones hicieron

perder tal cantidad de texto que llegaron a desfigurar el original. Las versiones de Hernani, de Hugo, y de L'Aiglon (El aguilucho), de Rostand, pueden citarse entre las más dolorosamente infieles al respecto, no sólo por el escamoteo de escenas fundamentales sino también por la vulgarización que tendía a rebajar la belleza expresiva del original en aras de su acercamiento a moldes estilísticos convencionales en la escena de Madrid, fuera la andadura neozorrillesca del teatro en verso, en estos ejemplos, o el funcionalismo de la prosa del teatro burgués en otras adaptaciones, como la de Arturo Mori del Asie lenormandiana¹¹.

Además de las pretensiones de agilización y familiaridad con el público que impulsaron los cambios en las versiones, hubo otra razón de gran peso, sobre todo para el teatro de vanguardia. Mientras se respetó la distinción tácita entre una escena industrial cuyos atrevimientos se aceptaban sin demasiados problemas y un teatro culto que se atenía a rajatabla a las apariencias de la moralidad burguesa heredera de los rigores decimonónicos, no se planteó el problema de la tolerancia con la gravedad creciente determinada por la ruptura de las buenas formas a manos del teatro renovador¹². El rechazo de los comportamientos tópicos en cuanto al adulterio y la familia desde la perspectiva intelectual de un Pirandello o un Chiarelli, el lirismo de un Achard o el apasionamiento carnavalesco de un Crommelynck; la aparición

sin excusas ni sentimentalismos de tipos entonces moralmente condenados (el mantenido por su mujer en Los fracasados, de Lenormand; la prostituta de Maya, de Gantillon; la lesbiana protagonista de La prisionera, de Bourdet, etc.); la utilización de un lenguaje sin eufemismos (Crommelynck y Gantillon, sobre todo), etc., eran otras tantas pruebas para la paciencia de unos espectadores madrileños cuya presunta intransigencia en tales cuestiones hizo temer por el destino de unas piezas de vanguardia tenidas por escabrosas o irreverentes. A ese temor ha de atribuirse parte de la responsabilidad de que cierto teatro de vanguardia no llegara a Madrid o lo hiciese tarde (recuérdese El estupendo cornudo), y de que a menudo el público no conociera un equivalente fiel del original.

En efecto, no es raro que los adaptadores intentaran disimular en lo posible las piedras de escándalo mediante la supresión de escabrosidades y cambios en la formulación de los pasajes en que se veía atacada más o menos explícitamente la moralidad convencional. Este pudor dio a veces buenos resultados en lo referido a la tranquilidad del auditorio, como ocurrió, por ejemplo, con La máscara y el rostro, de Chiarelli, que en castellano difiere grandemente del original por el empeño de los adaptadores, Antonio Fernández Lepina y Enrique Tedeschi, de asegurarse la benevolencia del público, con la añadidura incluso de un prólogo justificativo; pero

otras no impidió las protestas de los espectadores más pacatos. Por ejemplo, ni los cortes ni la dignificación del estilo crudamente vulgar de Maya por parte de Azorín previnieron una indignación moral que se manifestó de la forma más ruidosa.

Paradójicamente, no se protestó apenas cuando la traducción había sido fiel. A pesar de los ataques de la prensa conservadora en cuanto a las costumbres, las versiones nada eufemísticas de piezas de considerable carga erótica como la pirandelliana El hombre, la bestia y la virtud y El estupendo cornudo fueron escuchadas sin incidentes. ¿Significaba esto que la famosa intolerancia del público madrileño no era tal? Es difícil responder, aunque podría buscarse el origen de esa actitud de respeto en la preparación circunstancial del público.

El riesgo de fracaso en el estreno que podía desprenderse de la extrañeza de la masa de los espectadores ante unas obras cuyos rasgos vanguardistas en lo ideológico (incluyendo ahí lo moral, naturalmente) y en lo estético (construcción y lenguaje no usuales) se sumaban al mismo carácter extranjero de las mismas, se conjuró a menudo mediante una estrategia que no requería una adaptación contemporizadora, la cual no había por menos de desagradar a los que pensaban que el teatro renovador foráneo había de conocerse con fidelidad para ser efectivamente beneficioso.

Esa estrategia consistió sobre todo en convencer al público del interés de los autores y piezas de prestigio internacional mediante campañas de promoción, cuyo grado de espontaneidad es difícilmente calculable y por las cuales los intelectuales estéticamente progresistas se volcaron en la defensa e ilustración del teatro que se iba o se acababa de someter al veredicto popular. De este modo, se conseguía un ambiente al tiempo de expectación y de respeto hacia el elogiado por prestigiosos generadores de opinión cultural suficiente como para atraer al teatro durante la noche del estreno un auditorio simpatizante que garantizaba el triunfo durante los primeros días, aunque la taquilla no respondiese a la larga a tan feliz comienzo. La publicación de otros ensayos al calor de la moda iniciada mantenía el interés e incrementaba el prestigio del autor, dotado ahora de una fama que bastaba para prevenir una disidencia sonora en estrenos posteriores. Es de creer que nadie se atrevería a que lo tildasen de retrógrado o ignorante por el rechazo explícito y sonoro de los dramas de alguien presentado con tal autoridad cultural como Pirandello o, en menor medida, Lenormand.

Por supuesto, la diversidad de intereses en la república literaria sería un obstáculo para la repetición de campañas tan amplias como las que hicieron famosos a aquellos dramaturgos, pero no cabe duda de que la nombradía en los círculos intelectuales, con su reflejo en los comentarios

publicados, contribuyó a ir ganando progresivamente un respeto y una curiosidad fundamentales de la mayoría de los espectadores hacia las manifestaciones teatrales de vanguardia extranjera, aunque no se produjera normalmente el éxito masivo. La labor de la crítica no fue, por tanto, estéril en lo referido a la educación del gran público. Además, sus consecuencias positivas no se detuvieron ahí.

Al lado de muchas compañías que se contentaban con los beneficios materiales derivados de la explotación industrial del teatro, otras intentaron hacer compatibles la finalidad económica y el prestigio artístico. Entre la sinceridad del compromiso artístico de la Xirgu y el innegable esnobismo de otros líderes de compañías¹³, el deseo de gozar del aura de cultura otorgado por los sufragios positivos de los órganos de opinión, además de su propia conciencia e inquietudes profesionales, les llevaría a afrontar no sólo el riesgo de fracaso en taquilla, sino también las dificultades de la puesta en escena de un teatro no rutinario, posibilitando así el conocimiento práctico del muy respetable número de piezas clásicas y de vanguardia que subieron a los tablados de Madrid. Otra cosa era que la calidad de las representaciones estuviese a la altura de la de los textos.

6.2.2. Las compañías y la puesta en escena:

El peso de la rutina fue a veces determinante en el fracaso artístico de ciertas compañías que no supieron ver que la novedad de las piezas de vanguardia descartaba su adaptación a viejos moldes escénicos, los cuales conllevaban una deformación tal del significado teatral de la obra que su representación se volvería estéril para el progreso estético de la escena. Los espectáculos de un Knock, de Romain, en forma de juguete cómico o de un Asia, de Lenormand, con apariencias melodramáticas en la interpretación, no son más que unos ejemplos de lo poco que se entendió en ocasiones el hecho de que una escritura dramática renovadora no podía reflejarse sobre el escenario de un modo tradicionalista so pena de incurrir en una vulgaridad inútil más allá de la mera difusión de un texto traicionado por habersele reducido a lo que tuviese de pervivencia del teatro anterior, lo cual resultaba más fácil, desde luego, que imaginar un tipo de representación que se saliera de los caminos trillados de la compañía.

Esta obediencia a la ley del mínimo esfuerzo puede observarse también en otros casos. A la pregunta de por qué unos dramaturgos franceses de vanguardia de prestigio apenas inferior al de Pirandello no vieron tantas obras suyas representadas en Madrid como éste, aunque tampoco tuvieron más

que un éxito discreto en cuanto a la taquilla, se podría contestar aludiendo a la gran familiaridad de los profesionales del teatro y del público con las características del teatro burgués de preguerra que Pirandello había utilizado polémica pero reconociblemente, mientras que renovadores franceses como Cocteau, Giraudoux o Crommelynck, entre otros, invocaban a menudo un acervo cultural que, dada su rareza relativa en el panorama¹⁴, requería un esfuerzo suplementario de preparación incompatible muchas veces con la gran movilidad de las carteleras y con la misma formación de los miembros de las compañías.

Una consecuencia fue seguramente la de la excepcionalidad ya mencionada de los estrenos de estos dramaturgos, pero también la de su frecuente calidad cuando se llevaron a cabo, derivada del hecho de que su evidente heterogeneidad respecto del teatro al uso en Madrid contribuía a hacer descartar la rutina en favor de una apasionante investigación comprensiva del texto, aunque los resultados no estuviesen siempre a la altura de la intención: entre otros el director Rivas Cherif acertó plenamente en la puesta en escena alegremente ingenuista del Orfeo de Cocteau y no tanto en el historicismo de corto aliento aplicado a El estúpido cornudo, de Crommelynck. Sin embargo, como el mayor interés radicaba en la propuesta, inconformista por definición en el marco del panorama madrileño coetáneo, su valor ejemplar quedó intacto,

al igual que el de los espectáculos modélicos de Margarita Xirgu, tal vez más sólidos en su equilibrio entre sus apetencias experimentales y la atención a las condiciones de un teatro comercial en el que trabajó con aspiraciones constantes a mejorarlo, de lo cual son muestra elocuente flexibles puestas en escena como las de Los fracasados, de Lenormand, y Nuestra Diosa, de Bontempelli.

Rivas Cherif y la Xirgu fueron tal vez los que intentaron con más ahínco presentar al público madrileño las piezas renovadoras extranjeras en unas condiciones de modernidad equiparables a las de las representaciones en los países de origen, que a veces pudieron ser conocidas directamente gracias a las giras de compañías francesas e italianas, cuyo trabajo en Madrid durante unos pocos días en casi todas las temporadas suponía una posibilidad de apertura a aires de fuera que mereció toda la atención de la crítica. Sin embargo, no siempre los conjuntos visitantes estuvieron a la altura de las expectativas creadas. Las piezas nuevas podían brillar por su ausencia en los repertorios o, de serlo, podían reflejar escasamente las últimas tendencias del teatro de su procedencia, mientras que la puesta en escena podía ser pobre, con decorados de tercera e intérpretes que secundaban malamente a la estrella de la compañía. Los comentaristas protestaron invariablemente por el desprecio que todo ello significaba hacia la sensibilidad del público español y

lamentaron lo que podía tener de mal ejemplo en algunos casos. Efectivamente, la organización de las compañías en torno a los divos desequilibraba el espectáculo en favor del actor y con perjuicio del texto y de la coherencia de los demás elementos de la representación, defecto que se achacó sobre todo a los italianos, aunque fueran tan prestigiosos como Ermete Zacconi, Emma Gramatica y Mimí Aguglia, quien compensó, no obstante, sus carencias graves, visibles en puestas en escena muy atacadas como las de La antorcha encendida, de D'Annunzio, o los Seis personajes en busca de autor pirandellianos, con su voluntad loable de dar a conocer su buen repertorio a la mayoría de los espectadores mediante su representación en castellano.

Junto a estas giras cuya aportación al panorama madrileño fue muy limitada, hubo otras cuya influencia beneficiosa fue considerable. Las visitas anuales de las compañías creadas ad hoc por Raphaël Karsenty para la difusión semioficial del último teatro francés, con especialidad en el boulevard renovado, fueron mejorando en calidad de temporada en temporada, desde el industrialismo de las primeras (1924-1926) hasta el cuidado con que se eligió el repertorio y se procedió a la escenificación en las últimas (1927-1930). Una finalidad propagandística del teatro propio tuvo también la serie de actuaciones de la "Cía. Vera Vergani", dirigida por Dario Niccodemi, que presentó a finales de 1923 y principios de 1924

algunas de las obras más resonantes del teatro italiano, incluyendo La maschera e il volto, de Chiarelli y, sobre todo, Sei personaggi in cerca d'autore. El interés del repertorio se vio realzado por la buena interpretación de un conjunto en que la versatilidad expresiva de la primera actriz servía maravillosamente las obras, pero no eclipsaba al resto de los intérpretes, todos los cuales se integraban en el espectáculo perfectamente según su papel. Pese a las pervivencias de divismo, el equilibrio resultante denotaba una presencia de un director que había concebido la totalidad de los espectáculos de acuerdo con el sentido de las obras, lo cual fue aplaudido en Madrid como un modelo digno de ser imitado en cuanto a la organización y desempeño de las compañías.

A este estímulo de reforma se sumó el anuncio de una tendencia que estaba extendiéndose en medios teatrales avanzados. Niccodemi y su compañía habían escenificado Sei personaggi in cerca d'autore de forma que la intención reteatralizadora de Pirandello quedó bien patente. La desnudez del escenario, la utilización no ilusionista de los elementos materiales del teatro, la interpretación alegórica y antirrealista, la estilización de los referentes reales en un proceso continuo de semiotización cada vez más autónoma como teatro, son algunos de los caminos ahí señalados y que se estaban siguiendo contemporáneamente en Francia por la pujante dirección de escena vanguardista, esto es, por Jacques Copeau

y por los que, más tarde, constituirían el Cartel (Georges y Ludmilla Pitoëff, Charles Dullin, Gaston Baty y Louis Jouvet), quienes fueron objeto de diversos artículos que dieron a conocer sus teorías, sobre todo las de Gaston Baty, autor de unos ensayos escritos expresamente para el ABC. Así pues, el conocimiento indirecto de sus propuestas era relativamente amplio, pero no llegó a producirse la lección práctica de representaciones a su cargo en Madrid excepto en el caso de los Pitoëff, que ofrecieron cuatro espectáculos en febrero de 1927, con puestas en escena bastante discutidas. No suscitaron reparos ni la interpretación (elogiada calurosamente) ni el eclecticismo al servicio del texto de que la compañía hizo gala, sino el carácter sintético de la escenografía, que fue motejada por algunos de arbitraria, mientras que otros admiraron su buena elección de los detalles significativos.

La acogida ambivalente de la austeridad escénica de los Pitoëff se tornó en entusiasmo cuando la "Compagnie des Quinze", discípulos de Copeau, estrenó en la Residencia de Estudiantes dos piezas (Le Viol de Lucrèce, de André Obey, y La Mauvaise Conduite, de Jean Variot) expresamente adaptadas para ellos de clásicos (Shakespeare y Plauto, respectivamente) como un pretexto para unos espectáculos en que la palabra palidecía ante el acierto plástico de una ejecución teatral análoga a la de una orquesta. Fuera en un registro serio, con reminiscencias de tragedia, como en la primera de las obras

citadas, o fuera en uno cómico y carnavalesco como en la versión plautina, los "Quinze" habían conseguido algo más que una compenetración perfecta de la interpretación hasta el punto de que era imposible señalar un actor o actriz destacados. La disposición de los decorados esquemáticos creaba un espacio sugerente cuya abstracción se animaba con la luz y, sobre todo, con la presencia de los actores que circulaban en dicho espacio con un sentido rítmico del movimiento, de la pantomima y de la modulación que convertía la representación en un todo armónico, cuya belleza visual y auditiva era independiente del valor posible del texto.

La buena recepción del paso de la escenificación de mera servidora de la literatura dramática a centro artístico del fenómeno teatral que simbolizaba el trabajo de los "Quinze", es indicativa de una evolución preñada de consecuencias para el futuro. Los críticos aceptaron sin reservas el que unas piezas de carácter literario indudable se subordinaran al espectáculo y no al revés, en contra de las reafirmaciones constantes de predominio de la palabra, incluso en boca de los comentaristas más propicios a las Vanguardias. Aparte de sus méritos intrínsecos, las puestas en escena de los "Quinze" habían conseguido trasladar al teatro dramático culto, aunque fuera efímeramente, un cambio de perspectiva que sí se solía admitir cuando la índole humilde de las piezas hacía poner más énfasis en la valoración plástica de lo representado.

Este fue el caso de las piezas medievales dadas a conocer en 1936 por la visita también a la Residencia de Estudiantes de los "Théophiliens" de la Sorbona, un grupo de funcionamiento semejante al de los "Quinze" dirigido por el profesor Gustave Cohen. Los "Théophiliens" representaban las encantadoras obritas a la manera de la época en que fueron escritas, con lo que ofrecieron un modelo de puesta en escena alternativa a la hegemónica italiana que conectó con la sensibilidad de unos renovadores deseosos de recuperar el espíritu de participación empática de los auditorios medievales, así como algunos de sus recursos técnicos fundamentales (decorados simbólicos sencillos, simultaneidad, etc.).

Al redescubrimiento del potencial escénico del teatro de la Edad Media había precedido años antes una nueva valoración de otra modalidad en la cual los textos tampoco solían ser considerados de gran importancia. La tendencia a la reteatralización que favorecería el éxito crítico de los "Théophiliens" había puesto de moda el folclórico teatro de marionetas, uno de los menos ilusionistas de que disponía el panorama escénico occidental, rescatándolo de la marginación y colocándolo en una posición de privilegio de la que puede ser testimonio el revuelo levantado por el "Teatro dei Piccoli" de Vittorio Podrecca en sus dos visitas a Madrid (1924 y 1935). La maestría de los marionetistas italianos no sólo sorprendió

por su dominio técnico, sino que fue vista como una fuente provechosa de enseñanzas. La vista de los hilos que movían a los muñecos demostraba que la imaginación podía ser estimulada sin necesidad de creer la realidad de los hechos dramatizados, antes al contrario la conciencia de la teatralidad se bastaba a sí misma. Tanto el espectador infantil como el adulto se conformaban gustosamente con la expresividad convencional de la marionetas magistrales de Podrecca, no necesitaban del prestigio de la palabra para sacar el mayor partido a la sorpresa ante la gracia y la elegancia propias de unos entes de palo cuya rectitud de procedimiento ponía en evidencia, además, la falsedad de muchos intérpretes de carne y hueso.

La supeditación del texto al espectáculo es apreciable también en cierto teatro que no contó con el entusiasmo crítico que rodeó a los "Piccoli", los "Quinze" y los "Théophiliens". Mientras éstas tenían el atractivo vanguardista de situarse fuera del panorama escénico madrileño, la hostilidad hacia los géneros de éxito se tradujo en percepción deficiente de la modernidad escénica de algunas de sus modalidades. Son frecuentes los comentarios irónicos sobre la responsabilidad de escenógrafos, luminotécnicos, figurinistas y hasta de los progenitores de las mujeres exhibidas, en el triunfo popular de unos espectáculos a que muchos se refirieron como no susceptibles de juicio por no tener importancia en ellos la literatura.

Pocos críticos dedujeron las consecuencias del énfasis puesto en la plasticidad sensual de espectáculos revisteriles o cercanos a la revista de los que fue un maestro el director, empresario y adaptador José Juan Cadenas. Aunque se elogió a menudo la belleza de números en que la fastuosidad de los decorados y vestuario, el atractivo de las actrices y coristas, y lo pegadizo de la música se aliaban para concitar todos los sentidos, incluido el del olfato (las flores eran frecuentes), la consideración por muchos críticos del teatro industrial como un fenómeno paralelo, cuando no hostil, al teatro renovador culto que se trataba de promover, disimuló la coincidencia práctica de estos espectáculos con las propuestas reteatralizadoras de directores y compañías en ámbitos de vanguardia.

De hecho, no creo que sea demasiado atrevido el afirmar que tal vez encontremos en las revistas de Cadenas algunas de las manifestaciones españolas más logradas de modernidad teatral en cuanto al espectáculo. Será entonces el texto el que haya de justificar una distinción cuya pertinencia no ha de olvidarse porque, aparte de espectáculos de gran especificidad como los de los "Piccoli" y, de otro modo, los "Théophiliens" y los "Quinze", la renovación solía ser entendida como una reforma integral de un teatro en que la literatura y la plasticidad de la representación debían encontrar un equilibrio que conjugara ambas dimensiones en un

proceso dinámico de mejora continua, aun manteniendo la palabra una posición hegemónica poco a poco erosionada. De ahí la tensión hacia el futuro que significa el espíritu de renovación teatral, la esperanza histórica que nos cautiva nostálgicamente desde nuestra perspectiva de fin de época.

6.3. Conclusión:

Las novedades extranjeras le atraen poco; las verdaderas novedades, se entiende. En cambio, se han traducido o adaptado (nadie sabe los riesgos que entran en esta palabra: adaptación) las comedias francesas más vulgares, no superiores a las nacionales de tipo medio. Si se ha traído a la escena de Madrid algo de Shaw, de Barrie, de Pirandello, de Romain, de Lenormand, de Giraudoux, de Gantillón [sic], de Chiarelli, de Molnar, de O'Neill, de Rice, de Kaiser, ha sido como excepción, sin verdadero éxito, y por actores temerarios, heroicos, casi siempre los mismos, o por principiantes y aficionados. Estos han llegado a dar, inclusive, obras de Cocteau, de Bontempelli¹⁵, consideradas como inauditas extravagancias.

Estas palabras de Díez-Canedo, referidas al empresario pero que se extienden implícitamente a todo el panorama teatral madrileño de entreguerras, constituyen una observación famosa del gran crítico hecha recién acabado el período¹⁶ cuya influencia se ha hecho notar durante mucho tiempo en la historiografía del teatro contemporáneo en España¹⁷. Sin embargo, es evidente la parcialidad del diagnóstico, que hemos de atribuir al desencanto del renovador ante la no realización completa de sus anhelos. Ciertamente, se importó mucho teatro de consumo francés y, en menor medida, italiano, cuya entidad literaria -no la espectacular en algunos casos- distó de satisfacer las exigencias de los intelectuales estéticamente progresistas; pero también es exagerada la minimización por parte de Díez-Canedo (y de otros críticos coetáneos) de la

presencia del teatro extranjero renovador, concretamente del francés e italiano, en el horizonte teatral de aquel tiempo.

El escaso número de estrenos por autor, salvo Pirandello, tuvo su compensación en la representatividad de las obras elegidas, por lo que el público pudo hacerse una idea más o menos clara de las distintas escrituras dramáticas, pasadas o presentes, que se estaban importando, mientras que las visitas frecuentes de las compañías extranjeras no sólo difundieron amplios repertorios sino que también proporcionaron ejemplos prácticos de la evolución de la puesta en escena. Varios de esos estrenos no calaron en la masa de los espectadores y en ocasiones las versiones alteraron gravemente la obra original; pero ni siquiera esto debe hacer pensar con Díez-Canedo que la inserción de la producción extranjera en el sistema teatral español se saldó con un fracaso.

No se olvide que existió, además, un factor multiplicador importante: la misma crítica. Sus recensiones, sus ensayos sobre los dramaturgos, los intérpretes o los directores de escena, y sus informes sobre la actividad teatral foránea aportaron una documentación muy rica, cuya aparición mayoritaria en la prensa garantizaba una difusión considerable, de la que fenómenos como el pirandellismo pueden ser indicios significativos. Por otra parte, la frecuente calidad hermenéutica de dichos textos facilitó la profundidad en el conocimiento de las figuras o iniciativas estudiadas y,

por consiguiente, su incorporación sin deformaciones en el panorama madrileño. El conjunto de los intelectuales pudo disponer así de análisis rigurosos cuyas sugerencias hubieron de ser aprovechadas por los propios creadores españoles, una vez que el teatro extranjero fue asimilado, convertido en elemento activo gracias a un esfuerzo cuyos resultados sólo abusivamente podrán ser calificados de decepcionantes.

NOTAS

1. Como meros botones de muestra, indicaré la inclusión de diversas obras de Giraudoux en colecciones de clásicos de bolsillo, como la de "Le Livre de Poche", donde figura con parecido número de piezas que Marivaux o Victor Hugo. En Italia, cuestiones de derechos de autor han impedido hasta hace poco un proceso semejante con Pirandello, al contrario que D'Annunzio, cuya Figlia di Iorio es una de las escasas obras de teatro de la colección de clásicos de los populares Oscar de Mondadori, junto con Machiavelli, Goldoni, Manzoni o Verga.

2. La fortuna de los movimientos de vanguardia extrema, tales como el Dadaísmo, el Surrealismo o el Futurismo, avivó el interés académico (no tanto el de la escena) por las manifestaciones dramáticas de estos ismos, de manera que se podría cuestionar la suficiencia de un conocimiento del teatro francés e italiano que no tuvo en cuenta las piezas encuadrables en ellos más allá de alusiones aisladas y, a veces, no muy exactas, como ocurrió en la polémica sobre el Surrealismo en el teatro. Pero a esta carencia se puede aducir el hecho empíricamente demostrable de su marginalidad en el panorama escénico de los propios países de origen. Por mucho que puedan interesarnos ahora, las piezas de Tristan Tzara, André Breton, Roger Vitrac y, en menor medida, las de Alfred Jarry o Filippo Tommaso Marinetti, fueron curiosidades de escasa resonancia en la vida teatral de su tiempo, que las ignoró casi completamente.

3. El romanticismo teatral italiano no llegó a alumbrar una dramaturgia que triunfara dentro y fuera del país. Incluso las tragedias de Manzoni perviven más como poemas dramáticos que como propuestas escénicas no eruditas.

4. Bernstein presenta unos intereses más variados, pero en pocos de sus dramas de la primera época el adulterio deja de aparecer como uno de los motivos desencadenantes de la crisis.

5. El aire de verdad popular de las piezas estrenadas de Sabatino Lopez (Parodi y C. y La señora Rosa) influyó en el hecho de que su indudable convencionalismo burgués no desagradara tanto como el de otros autores.

6. La llegada a la escena comercial de las inquietudes renovadoras superadoras del Naturalismo tuvo lugar sobre todo en Francia. En Italia, la dramaturgia de Pirandello y Chiarelli podría entenderse asimismo como una mutación modernizadora del teatro burgués, cuyos ecos son omnipresentes en buena parte de sus obras, pero, entre otras cosas, fueron considerados de vanguardia por todos, tal vez por la debilidad en su país de un movimiento articulado de teatro comercial moderno que se situara entre el viejo teatro burgués y los experimentos que rechazaban o despreciaban íntegramente los convencionalismos dominantes.

7. A este respecto, fueron históricamente significativos los estrenos de La prisionera, de Bourdet, por la apertura moral implícita en su aceptación por parte del público, o de Dominó, de Achard, por anunciar la comedia ligera española de posguerra: no en vano fue Edgar Neville su traductor.

8. Las fuentes críticas del período coinciden en señalar el Naturalismo como el punto de partida de las vanguardias, como el primer ismo teatral.

9. Aunque es probable que críticos e intelectuales conocieran sus obras, la parquedad o inexistencia de las alusiones a sus producciones dramáticas equivale documentalmente a su desconocimiento.

10. Entre los maestros del drama no naturalista en torno a 1900 figura también Maurice Maeterlinck, cuya escritura no es homologable con la de los demás citados. Sin embargo, no suscitó demasiado interés, como corresponde al eclipse que sufrió tras la Gran Guerra, del que no le sacó el (melo)drama patriótico estrenado en Madrid con el título de El alcalde de Stilmonde (1920). Otro dramaturgo que se esforzó en encontrar alternativas al Naturalismo, Saint-Georges de Bouhélier, muy respetado por su carácter de precursor de tendencias de entreguerras, sólo fue conocido indirectamente.

11. Además de rebajar el impulso lírico de muchas de las réplicas de la obra, Mori se permitió cambiar su desenlace, algo que rara vez hicieron otros adaptadores de teatro no industrial.

12. La política, sobre todo si era contra el sistema, también era un tabú, pero el carácter no militante de la mayoría de las obras francesas e italianas importadas y la lejanía de los referentes respecto del público español cuando cuestiones políticas sí eran tratadas (por ejemplo, Siegfried, de Giraudoux, o Los mercaderes de la gloria, de Pagnol) hicieron

de la tolerancia un problema de ámbito casi exclusivamente moral.

13. Podemos recordar el intento de Anita Adamuz de elevar su antes baja consideración de actriz culta mediante el estreno de Asia, de Lenormand, con un resultado cuya petulancia condenó el dramaturgo mismo.

14. Ténganse en cuenta la fortuna menguada del teatro francés del Grand Siècle y la escasez de representaciones de clásicos grecolatinos.

15. Este dato es erróneo. La importación el teatro de Bontempelli fue llevada a cabo en realidad por Margarita Xirgu.

16. E. Díez-Canedo, "Panorama del Teatro Español desde 1914 hasta 1936", Hora de España, IV (abril, 1938), 16, pp. 13-52.

17. Por ejemplo, quejas similares sobre la presunta ausencia del teatro moderno extranjero en España, salvo excepciones que confirmarían la regla, pueden encontrarse en los conocidos panoramas de Max Aub, "Algunos aspectos del Teatro Español de 1920 a 1930", en Revista Hispánica Moderna, XXXI (1965), pp. 17-28, y "Prólogo acerca del teatro español de los años veinte de este siglo", en Papeles de Son Armadáns, XL (1966), 118, pp. 69-96.

7. SELECCION BIBLIOGRAFICA:

7.1. Bibliografía crítica:

- AA. VV., Prensa y sociedad en España (1820-1936), Madrid, Edicusa, 1975.
- AGUILERA SASTRE, Juan, Manuel AZNAR SOLER y Enrique de RIVAS, "Cipriano Rivas Cherif: Retrato de una utopía", Cuadernos de El Público (diciembre, 1989), 42.
- ALBERES, René Marill, Esthétique et morale chez Jean Giraudoux, Paris, Nizet, 1970.
- ALSINA, José, Museo Dramático, Madrid, Renacimiento, 1919.
- AMOROS GUARDIOLA, Andrés, Luces de candilejas. Los espectáculos en España (1898-1939), Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- ANDERSON, Andrew A., "Los dramaturgos españoles y el Surrealismo francés", Insula, XLIV (1989), 515, pp. 23-25.
- _____, "Bewitched, Bothered and Bewildered: Spanish Dramatists and Surrealism", en The Surrealist Adventure in Spain, Ottawa Hispanic Studies, 6, 1991, pp. 240-281.
- ANTONUCCI, Giovanni, Storia del teatro italiano del Novecento, Roma, Studium, 1986.
- ARAQUISTAIN, Luis (pr.), Teatro de la Revolución: Dantón y Los lobos, de Romain Rolland, Madrid, Cénit, 1929.

- _____, La batalla teatral, Madrid-Barcelona-Buenos Aires, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones-Mundo Latino, 1930.
- ARISTOTELES, Poética, tr. y ed. de Juan David García Bacca, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1982.
- AUB, Max, "Algunos aspectos del Teatro Español de 1920 a 1930", Revista Hispánica Moderna, XXXI (1965), pp. 17-28.
- _____, "Prólogo acerca del teatro español de los años veinte de este siglo", Papeles de Son Armadáns, XL (1966), 118, pp. 69-96.
- AZORIN, La farándula, Zaragoza, Librería General, 1945.
- _____, Ante las candilejas, Zaragoza, Librería General, 1947.
- _____, Escena y sala, Zaragoza, Librería General, 1947.
- BAEZA, Ricardo, "El teatro de Gabriel D'Annunzio y La hija de Iorio", en D'ANNUNZIO, Gabriel, La hija de Iorio, Madrid, Atenea, 1917, pp. VII-XLI.
- BARILLI, R., Pirandello, una rivoluzione culturale, Milano, Mursia, 1986.
- BASSO, Alberto (dir.), Dizionario enciclopédico universale della musica e dei musicisti, Torino, U.T.E.T., 1983-1988.
- BATHILLE, Pierre, Henry Bernstein: Son oeuvre, Paris, Editions de la Nouvelle Revue Critique, 1931.
- BARTHES, Roland, Le Degré zéro de l'écriture, Paris, Editions du Seuil, 1972.

- BASTIANELLI, Edi Benassi, La Francia in Azorín, Messina-Firenze, D'Anna, 1970.
- BERENGUER, Angel, El teatro del siglo XX (hasta 1939), Madrid, Taurus, 1988.
- BERMUDO DEL PINO, M^a Pilar, "El teatro de D'Annunzio en España", Revista de la Universidad de Madrid, XI (1962), 44, pp. 622-623.
- BERTHIER, Patrick, Le Théâtre au XIX siècle, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- _____, D'Annunzio e il teatro: Tra cronaca e letteratura drammatica, Milano, Mursia, 1991.
- BLANCHART, P., Le Théâtre d'H.R. Lenormand, apocalypse d'une société, Paris, Masques, 1947.
- BOBES NAVES, M^a del Carmen, Semiología de la obra dramática, Madrid, Taurus, 1987.
- BONZI, Lidia, D'Annunzio nella stampa spagnola tra il 1880 e il 1920, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1984.
- BOSCHIGGIA, Elisabetta, Guida alla lettura di Pirandello, Milano, Mondadori, 1986.
- BRAGAGLIA, Leonardo, Pirandello e i suoi interpreti, Roma, Trevi, 1984.
- BRIHUEGA, Jaime, "Il futurismo in Spagna", en Trent'anni di avanguardia spagnola, Milano, Jaca Book, 1988, pp. 19-38.
- BRUNEL, Pierre e Yves CHEVREL (eds.), Précis de littérature comparée, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

- BUGLIANI, Americo, La presenza di D'Annunzio in Valle-Inclán, Milano, Cisalpino-La Goliardica, 1976.
- BURNIAUX, R. y R. FRICKX, La Littérature belge d'expression française, Paris, Presses Universitaires de France, 1973.
- CALVET, Rosa Mª, "La literatura francesa en la Revista de Occidente", Epos, III (1987), pp. 303-328 y IV (1988), pp. 437-467.
- _____, "Las versiones españolas del teatro de Emile Augier", en Traducción y adaptación cultural: España-Francia, ed. de Mª Luisa Donaire y Francisco Lafarga, Oviedo, Universidad, 1991.
- CATALOGO Cumulativo 1886-1957 del Bolettino delle Pubblicazioni italiane ricevute per diritto di Stampa dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Nendeln-Lichtenstein, Kraus Reprint, 1968-1969.
- CATALOGO de publicaciones periódicas madrileñas existentes en la Hemeroteca Municipal de Madrid (1661-1930), Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1933.
- CATALOGUE Général des Livres Imprimés de la Bibliothèque National, Paris, Imprimerie Nationale, 1897-1980.
- CHICHARRO, Dámaso, "La formación teatral de los Machado: traducciones y refundiciones", en Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell, I, Granada, Universidad, 1989, pp. 387-403.
- COBOS CASTRO, Esperanza, Medio siglo de teatro francés en Madrid (1870-1920), Córdoba, Librería Andaluza, 1981.

- COMPERE, Gaston, Maurice Maeterlinck, París, La Manufacture, 1990.
- CONDE GUERRI, María José, "La traducción en las colecciones dramáticas (1910-1936)", Fidus Interpres. Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción, León, Universidad, 1989, pp. 315-320.
- CORREIA FERNANDES, M., Literatura portuguesa em Espanha. Ensaio duma bibliografia (1890-1985), pr. de José Adriano de Carvalho, Porto, Livaria Telos, 1986.
- CORVIN, Michel, Le Théâtre de boulevard, Presses Universitaires de France, 1989.
- _____, Dictionnaire encyclopédique du théâtre, Paris, Bordas, 1991.
- CRUZ, Duarte Ivo, Introdução à história do teatro português, Lisboa, Guimaraes e C., 1983.
- D'AMICO, Silvio, Il teatro dei fantocci, Firenze, Vallecchi, 1920.
- _____, Il teatro italiano, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1932.
- DANIEL-ROPS, H., Sur le théâtre de H.-R. Lenormand, Paris, Editions des Cahiers Libres, 1926.
- DE FILIPPO, Luigi, "Pirandello in Spagna", Nuova Antologia, XCIX (1964), 2, pp. 197-206.
- DECAUDIN, Michel (pr.), La Vie unanime, de Jules Romains, Paris, Gallimard, 1983.

- DESCOTES, Maurice, Histoire de la critique dramatique en France, Tübingen-Paris, Gunter Narr Verlag - Jean-Michel Place, 1980.
- DESVOIS, M. J., La prensa en España (1900-1931), Madrid, Siglo XXI, 1977.
- DIEZ-CANEDO, Enrique, "Panorama del teatro español desde 1914 hasta 1936", Hora de España, IV (abril, 1938), 16, pp. 13-52.
- DONATI, Corrado, Bibliografia della critica pirandelliana (1962-1981), Firenze, La Ginestra, 1986.
- DORFLES, Gillo, Las oscilaciones del gusto, Barcelona, Lumen, 1974.
- DORT, Bernard, "Entre la nostalgie et l'uthopie: Esquisse pour une histoire du théâtre français au vingtième siècle", Cahiers théâtre Louvain (1980), 43, pp. 9-22.
- DOUGHERTY, Dru y M^a Francisca VILCHES DE FRUTOS, La escena madrileña entre 1918 y 1926: Análisis y documentación, Madrid, Fundamentos, 1990.
- _____ y _____ (coord. y eds.), El teatro en España entre la tradición y la vanguardia: 1918-1939, Madrid, C.S.I.C.-F.G.L.-Tabapress, 1992.
- _____, "Talía convulsa: La crisis teatral en los años veinte", en Dos ensayos sobre teatro español de los veinte, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 11, Murcia, Universidad, 1984, pp. 85-157.

- _____ y Ma Francisca VILCHES DE FRUTOS, "Carnaval y teatro: De Cansinos- Asséns a Valle-Inclán, pasando por el teatro comercial", Bulletin Hispanique, XCIV (1992), 1, pp. 327-340.
- DUCHET, Claude (coord.), Manuel d'Histoire Littéraire de la France, V (1848-1917), Paris, Editions Sociales, 1977.
- DUMUR, G. (ed.), Histoire des spectacles, Paris, Gallimard, 1965.
- DURAND, Régis (ed.), La Relation théâtrale, Lille, Presses Universitaires, 1980.
- ECHEVARRIA, Evelio, "El esperpento y el teatro de marionetas italiano", Hispanic Review, XLIII (1975), 1, pp. 311-315.
- ELAM, Keir, The Semiotics of Theatre and Drama, London-New York, Routledge, 1991.
- ENCICLOPEDIA dello spettacolo, Roma, Le Maschere, 1954-1962.
- ENCICLOPEDIA Universal Ilustrada Europeo Americana, Madrid-Barcelona, Espasa-Calpe, 1908-1988.
- ESGUEVA MARTINEZ, M., La colección teatral 'La Farsa', Madrid, C.S.I.C., 1971.
- ESPINA, Antonio, "Las dramáticas del momento", Revista de Occidente (diciembre 1925), 30, pp. 316-329.
- ESQUER TORRES, Ramón, La colección dramática 'El Teatro Moderno', Madrid, C.S.I.C., 1969.
- ESTEVEZ-ORTEGA, Enrique, Nuevo escenario, Barcelona, Luz, 1928.

- _____, Enciclopedia gráfica. El teatro, Barcelona, Cervantes, 1930.
- FEAL, G., Le Théâtre de Crommelynck. Erotisme et spiritualité, Paris, Minard, 1972.
- FEAL-DEIBE, Carlos, "Crommelynck y Lorca: Variaciones sobre un mismo tema", Revue de Littérature Comparée, XLIV (1970), 3, pp. 403-409.
- FERNANDEZ MURGA, F, "Gabriele D'Annunzio e il mondo di lingua spagnola", en Gabriele D'Annunzio nel primo centenario della nascita, Roma, Centro di Vita Italiana, 1963, pp. 144-160.
- _____, "D'Annunzio e i paesi di lingua spagnola", L'Italia che scrive, XLVII (1969), 9-10, pp. 176-177.
- FERRONE, Siro (ed.), Teatro dell'Italia unita, Milano, Il Saggiatore, 1980.
- FOKKEMA, D. W. y Elrud IBSCH, Teorías de la literatura del siglo XX, Madrid, Cátedra, 1988.
- GALLINA, A. M., "Pirandello in Catalogna", Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 201-208.
- GALVEZ ACERO, Marina, El teatro hispanoamericano, Madrid, Taurus, 1988.
- GARCIA ANTON, Cecilia, "Comedias (1926-1928): Análisis e historia de una colección teatral", Revista de Literatura, L (1988), 100, pp. 547-569.

- GARCIA BARQUERO, Juan y Antonio ZAPATERO VICENTE, Cien años de teatro europeo, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.
- GARCIA BARRIENTOS, José Luis, "Teatro, drama, texto dramático, obra dramática (un deslinde epistemológico)", Revista de Literatura, LIII (1991), 106, pp. 372-390.
- GARCIA GALLEG0, J., La recepción del Surrealismo en España (1924-1931), Granada, Antonio Ubago, 1984.
- GARCIA LORENZO, Luciano y Ma Francisca VILCHES, "El teatro español del siglo XX. Estado de la investigación y últimas tendencias", Siglo XX/20th Century (1984-1985), 1-2, pp. 1-14.
- GARCIA TEMPLADO, José, El teatro anterior a 1939, Madrid, Cincel, 1984.
- GARCIA-ABAD GARCIA, Teresa, "La crítica teatral de Antonio Machado en La Libertad (1910-1926)", Revista de Literatura, LIII (1991), 106, pp. 535-554.
- GIDEL, Henry, Le Vaudeville, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.
- GOMEZ APARICIO, P., Historia del Periodismo español. De la Dictadura a la Guerra Civil, IV, Madrid, Editora Nacional, 1981.
- GOMEZ CARRILLO, E., La nueva literatura francesa, Madrid, Mundo Latino, 1927.
- GOMEZ DE BAQUERO, Andrenio, Pirandello y compañía, Madrid, Mundo Latino, s.a.

- GOMEZ REA, Javier, "Las revistas teatrales madrileñas (1790-1930)", Cuadernos Bibliográficos, XXXI (1974), pp. 65-140.
- GORDON, Mel, The Grand Guignol: Theatre of Fear and Terror, New York, Amok Press, 1988.
- GRANDE Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, Lisboa- Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, s.a.
- GREGERSEN, Halldan, Ibsen and Spain, Cambridge, Harvard University Press, 1936.
- GUTIERREZ CUADRADO, Juan, "Crónica de una recepción: Pirandello en Madrid", Cuadernos Hispanoamericanos (1978), 333, pp. 347-386.
- HANSE, J. y R. VIVIER, Maurice Maeterlinck 1862-1962, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1962.
- HARTNOLL, P. (ed.), The Oxford Companion to the Theatre, London, Oxford University Press, 1967.
- HAUSER, Arnold, Historia social de la literatura y del arte, Barcelona, Guadarrama, 1980.
- HOLLOWAY, Vance, La crítica teatral en ABC (1918-1936), New York, Peter Lang, 1991.
- _____, "La Página Teatral de ABC: Actualidad y renovación del teatro madrileño (1927-1936)", Siglo XX/20th Century, VII (1989-1990), 1-2, pp. 1-6.
- ISER, Wolfgang, L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique, Bruxelles, Mardaga, 1985.

- JAKOBSON, Roman, "Lingüística y poética", en Ensayos de lingüística general, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985, pp. 347-394.
- JARDIEL PONCELA, Enrique, "Lectura de cuartillas: Ensayo sobre el teatro actual", Tres comedias con un solo ensayo; Madrid, Biblioteca Nueva, 1934.
- JAUSS, Hans Robert, La literatura como provocación, Barcelona, Península, 1976.
- _____, Experiencia estética y hermenéutica literaria (Ensayos en el campo de la hermenéutica estética), Madrid, Taurus, 1986.
- KNAPP, Bettina L., French Theatre, London, McMillan, 1985.
- KOWLES, Dorothy, French Drama of the Inter-War Years 1918-1939, London, George G. Harrap and Co. Ltd., 1967.
- KRONIK, John W., La Farsa (1927-1936) y el teatro español de preguerra, Chapell Hill, University of North Carolina, 1971.
- LALOU, René, Le Théâtre en France depuis 1900, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.
- LAPINI, Lia, I teatri di Bontempelli. Dall'avanguardia al novecentismo, Firenze, Vallecchi, 1977.
- _____, Il teatro futurista italiano, Milano, Mursia, 1977.
- LASSO DE LA VEGA, José S., Los temas griegos en el teatro francés contemporáneo (Cocteau, Gide, Anouilh), Murcia, Universidad, 1981.

- LAVIADA, Fernando, "El Teatro Dramático Nacional y el Teatro Nacional de Ensayos", en El teatro en España. Necesidad de la creación de los Teatros Dramático Nacional y de Ensayos. Conferencias, Madrid, Lecturas Breves, 1935.
- LENORMAND, Henri-René, Confessions d'aun auteur dramatique, Paris, Albin Michel, 1953.
- LENTZEN, Manfred, "Tragedia grottesca, Esperpento und das italianische Teatro del grottesco", Ibero Romania, X (1979), pp. 65-84.
- _____, "Marinetti y el futurismo en España", Actas del IX Congreso Internacional de Hispanistas, II, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1989, pp. 309-317.
- LIVIO, Gigi (ed.), Teatro grottesco del 900: Antologia [incluye Marionette, che passione, de Rosso di San Secondo; La maschera e il volto, de Luigi Chiarelli; L'uomo che incontrò s estesso, de Luigi Antonelli, y L'uccello del paradiso, de Enrico Cavacchioli], Milano, Mursia, 1965.
- _____, Il teatro in rivolta, Milano, Mursia, 1976.
- LOPEZ, María Luisa, "El teatro expresionista y su repercusión en España", Letras de Deusto, III (1972), pp. 47-98.
- LOPEZ CAMPILLO, Evelyne, La Revista de Occidente y al formación de minorías (1923-1936), Madrid, Taurus, 1972.
- McCLINTOCK, Lander, The Age of Pirandello, Bloomington, Indiana University Press, 1951.

- MCGAHA, M. D., The Theatre in Madrid during the Second Republic, London, Grant and Cutler, 1979.
- MANSO, Christian, "Recepción del Surrealismo en Azorín hasta Brandy, mucho brandy", Litoral, XVI (1987), 174-176, pp. 208-217.
- MARRAST, Robert, El teatre durant la Guerra Civil espanyola, Barcelona, Institut del Teatre, 1978.
- MARTIN RODRIGUEZ, Mariano, "Ejemplos de renovación: Teatro francés e italiano en la escena madrileña (1918-1936), en El teatro en España entre la tradición y la vanguardia: 1918-1939, ob. cit., pp. 127-135.
- MARTINEZ-PENUELA VIRSEDA, Ana, Cuarenta años de teatro italiano en Madrid (1939-1979), Madrid, Universidad Complutense, 1986.
- MATLAW, M., Modern World Drama, An Encyclopedia, London, Secker-Warburg, 1972.
- MAYORAL, José Antonio (ed.), Estética de la recepción, Madrid, Arco/Libros, 1987.
- MEMBREZ, Nancy, The Teatro por Horas: History, Dynamics and Comprehensive Bibliography of a Madrid Industry (1867-1922), Diss., University of California, Santa Barbara, 1987.
- MEREGALLI, Franco, La literatura desde el punto de vista del receptor, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1989.
- _____, "D'Annunzio en España", Filologia Moderna, IV (1964), pp. 265-289.

- MESA, Enrique de, Apostillas a la escena, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1929.
- MIGNON, Paul-Louis, Le Théâtre au vingtième siècle, Paris, Gallimard, 1986.
- MOLINA, César Antonio, Medio siglo de prensa literaria española (1900-1950), Madrid, Enymion, 1990.
- MORI, Arturo, El teatro. Autores, comedias y cómicos. Impresiones críticas en un momento de transición (1918-1920), Madrid, Reus, s.a.
- MOULIN, Jean, Fernand Cromelynck ou le théâtre du paroxisme, Bruxelles, Palais des Accadémies, 1978.
- MUKAROVSKY, Jan, La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali: Semiologia e sociologia dell'arte, Torino, Einaudi, 1971.
- THE NATIONAL Union Catalog: Pre-1956 Imprints, London, Chicago, Mansell, 1968-1981.
- NAVAS, Federico, Las esfinges de Talía o Encuesta sobre la crisis del teatro, El Escorial, Imprenta del Real Monasterio, 1928.
- NEWBERRY, Wilma, The Pirandellian Mode in Spanish Literature from Cervantes to Sastre, Albany, State University of New York Press, 1973.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar, Autores dramáticas españolas entre 1918 y 1936, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993.

- _____, "La polémica teatral en Sparta, revista de espectáculos (1932-1933)", Siglo XX/20th Century, VII (1989-1990), pp. 12-19.
- _____, "Teatros: Página teatral de El Sol (1927-1928)", Anales de Literatura Española Contemporánea, XVI (1991), 3, pp. 291-319.
- NONOYAMA, Minako, "La función de los símbolos en Pelléas et Mélisende de Maeterlinck, Bodas de sangre de Lorca y Riders to the Sea de Synge", Revista de Estudios Hispánicos, IX (enero, 1975), 1, pp. 81-98.
- OJEDA GONZALEZ, V. y E. CANO MARQUEZ, Anuario teatral (1919-1920), Madrid, 1920.
- ORTEGA Y GASSET, José, La deshumanización del arte y otros ensayos de estética, pr. de Valeriano Bozal, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- OSORIO, Luis Enrique, El teatro francés contemporáneo, Paris, Editions Le Livre Libre, 1926, pp. 9-81.
- OSUNA, Rafael, Revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939, Valencia, Pre-textos, 1986.
- _____, "Revistas literarias y culturales españolas (1920-1936): Bibliografía comentada", Ottawa Hispánica, VII (1985), pp. 50-86.
- PALAU DE NEMES, Graciela, "La importancia de Maeterlinck en un momento crítico de las letras hispanas", Revue Belge de Philologie et d'Histoire, XL (1962), 3-4, pp. 714-728.

- PAVIS, Patrice, Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1983.
- PEREZ DE AYALA, Ramón, Las máscaras, Madrid, Saturnino Calleja, 1919.
- PEREZ BAZO, Francisco Javier, Juan Chabás y Martí: Vida y obra, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1981, pp. 45-46.
- PEREZ BOWIE, José Antonio, "La colección dramática La Novela Teatral (1916-1925)", Segismundo, XIII (1977), 25-26, pp. 273-325.
- _____, "Datos para una sociología de la actividad teatral en Zamora (1923-1936)", Studia Zamorensia, 3 (1982), pp. 191-243.
- _____, "Una recepción crítica ideologizada: La crítica teatral del diario madrileño ABC durante la Segunda República", II Simposio Internacional de Semiótica, II, Oviedo, Universidad, 1988, pp. 317-334.
- _____ y Antonio SANCHEZ ZAMARREÑO, "Una aportación al estudio del teatro español de preguerra: La colección dramática La Novela Cómica (1916-1919)", Revista de Literatura, LIII (1991), 106, pp. 679-723.
- PEREZ DE AYALA, Ramón, Las máscaras, en Obras completas, III, Madrid, Aguilar, 1966.

- PEREZ GALDOS, Benito, Nuestro teatro, Madrid, Renacimiento, 1923.
- PEREZ MINIK, Domingo, Teatro europeo contemporáneo, Madrid, Guadarrama, 1961.
- PETIT DE JULLEVILLE, Louis, Le Théâtre en France. Histoire de la littérature dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours, Paris, Armand Colin, 1939.
- PILLEMENT, Georges, Anthologie du théâtre français contemporain, Paris, Editions du Béliet, 1945-1948.
- PIRANDELLO, Luigi, L'umorismo, introduzione di Salvatore Guglielmino, Milano, Mondadori, 1994.
- PRUNER, Francis (ed.), Théâtre, de Georges Courteline, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.
- PULLINI, Giorgio, Teatro italiano del Novecento, Bologna, Cappelli, 1971.
- REBELLO, Luiz Francisco, El teatro portugués, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- _____ (ed.), Teatro português: Do Romanticismo aos nossos dias, II, Lisboa, s.a.
- RELA, Walter, El teatro brasileño, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1969.
- REY FARALDOS, Gloria, "Notas sobre el teatro ruso en España", Segismundo, XX (1986), 43-44, pp. 265-288.
- RIPERT, E., Edmond Rostand, sa vie, son oeuvre, Paris, Hachette, 1968.

- RIVAS CHERIF, Cipriano, Cómo hacer teatro. Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español, ed. de E. de Rivas, Valencia, Pretextos, 1991.
- ROBICHEZ, Jacques, Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Oeuvre, Paris, L'Arche, 1972.
- RODRIGO, Antonina, Margarita Xirgu y su teatro, Barcelona, Planeta, 1974.
- RÖSSNER, Michael, "Zerspiegel, Marionette, Grotesken: Valle-Inclán esperpentos im Vergleich mit dem italienischen teatro del grottesco und Pirandello", en Ramón del Valle-Inclán (1866-1936), ed.H. Wentzlaff-Eggebert, Tübingen, Niemeyer, 1988.
- RUBIO JIMENEZ, Jesús, El teatro poético en España del Modernismo a las Vanguardias, Murcia, Universidad, 1993.
- _____, "Una actriz apasionada para un texto apasionante: Mimi Aguglia y Valle-Inclán: Notas sobre el estreno de La cabeza del Bautista", en Leda SCHIAVO (ed.), Valle-Inclán, hoy: Estudio críticos y biográficos, Alcalá de Henares, Universidad, 1993, pp. 73-85.
- RUIZ CONTRERAS, Luis, Medio siglo de teatro infructuoso, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1931.
- SALVAT, Ricard, Historia del teatro moderno: Los inicios de la nueva objetividad, Barcelona, Península, 1981.

- SANTOS DEULOFEU, Elena, "La Comedia, breve colección teatral madrileña de 1925", Revista de Literatura, XLIX (1987), 98, pp. 551-560.
- _____, "La Farsa: Una revista teatral de vanguardia (1925-1926)", Siglo XX/20th Century, VI (1988-1989), 1-2, pp. 57-65.
- SASSONE, Felipe, El teatro, espectáculo literario, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930.
- _____, Por el mundo de la farsa (Palabras de un farsante), Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones-Renacimiento, 1931.
- SCARPIT, Robert, Hacia una sociología del hecho literario, Madrid, Edicusa, 1974.
- SCHMELING, Manfred, Teoría y praxis de la literatura comparada, Barcelona-Caracas, 1984.
- SEGURA COVERSI, Enrique, Índice de la Revista de Occidente, Madrid, C.S.I.C., 1952.
- SENABRE, Ricardo, Literatura y público, Madrid, Paraninfo, 1989.
- SENDER, Ramón J., Teatro de masas, Valencia, Orto, s.a.
- SIMON PALMER, M^a del Carmen, Mauscritos dramáticos de los siglos XVIII-XX de la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona, Madrid, C.S.I.C., 1979.
- SORENSEN GOODRICH, Diana, "Rezeptionsästhetik: Teoría de la recepción alemana", Escritura, VI (1981), 12, pp. 219-246.

- SORIA OLMEDO, Andrés, Vanguardismo y crítica literaria en España, Madrid, Istmo, 1989.
- SPANG, Kurt, Toería del drama. Lectura y análisis de la obra teatral, Pamplona, Universidad de Navarra, 1991.
- STAUBLE, Antonio, Il teatro intimista. Contributo alla storia del teatro italiano del Novecento, Roma, Bulzoni, 1975.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana, Storia del teatro portoghese, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964.
- STEMPEL, Wolf Dieter, "Aspects génériques de la réception", en AA. VV., Théorie des genres, Paris, Editions du Seuil, 1986, pp. 161-178.
- SZONDI, Peter, Théorie du drame moderne (1880-1950), Lausanne, L'Age d'Homme, 1983.
- TADIE, J.-Y., La Critique littéraire au vingtième siècle, Paris, Belfond, 1987.
- TILGHER, Adriano, Studi sul teatro contemporaneo, Roma, Libreria di scienze e lettere, 1923.
- TINTERRI, Alessandro (ed.), Il teatro italiano dal Naturalismo a Pirandello, Bologna, Il Mulino, 1990.
- UBERSFELD, Anne, Lire le théâtre, Paris, Editions Sociales, 1977.
- _____ (ed.), Hernani, de Victor Hugo, pr. d'Antoine Vitez, Paris, Le Livre de Poche, 1987.
- UNAMUNO, Miguel de, "Pirandello y yo", en De mi vida, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, pp. 153-156.

- VALDERRAMA PASCUAL DE POBIL, Amalia-Cristina, El teatro francés en España entre 1948 y 1975: Recepción de los dramaturgos franceses contemporáneos en los escenarios de Madrid, Madrid, Universidad Complutense, 1988.
- VERDONE, Mario, Teatro del Novecento, Brescia, La Scuola, 1981.
- VERSINI, Georges, Le Théâtre français depuis 1900, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.
- VILCHES DE FRUTOS, Ma Francisca, "Las ideas teatrales de Ramón J. Sender en sus colaboraciones periodísticas (Primera etapa, 1919-1936)", Segismundo, XVI (1982), 35-36, pp. 211-223.
- _____ y Dru DOUGHERTY, "La renovación del teatro español a través de la prensa periódica: La página teatral del Heraldo de Madrid (1923-1927)", Siglo XX/20th Century, VI (1988-1989), pp. 47-56.
- _____ y _____, "La escena madrileña entre 1900 y 1936: Apuntes para una historia", Anales de la Literatura Española Contemporánea, XVII (1992), pp. 207-220.
- VODICKA, Felix, "La estética de la recepción de las obras literarias", en Estética de la recepción, ed. de Rainer Warning, Madrid, Visor, 1989, pp. 55-62.
- _____, "La concreción de la obra literaria", en Estética de la recepción, ob. cit., pp. 63-80.

- ZOLA, Emile, "Le Naturalisme au théâtre", en Le Roman expérimental, chronologie et préface par Aimé Guedj, Paris, Garnier-Flammarion, 1971.

7.2. Ediciones consultadas:

- ACHARD, Marcel, "Domino, comédie en trois actes", La Petite Illustration (25-VI-1932), 582 (théâtre, 303).
- ADAM DE LA HALLE, Le Jeu de Robin et Marion, ed. de Jean Dufournet, Paris, Garnier-Flammarion, 1989.
- AMIEL, Denys, "La Souriante Madame Beudet, tragi-comédie en deux actes", La Petite Illustration, (30-VII-1921), 58 (théâtre, 46).
- _____, "Le Voyageur, pièce en un acte", La Petite Illustration (18-VIII-1923), 158 (théâtre, 100).
- _____, Monsieur et Madame Un Tel, pièce en trois actes, en Théâtre, Paris, Albin Michel, 1928, pp. 117-217.
- _____, "L'Image, comédie dramatique en trois actes", Les Oeuvres Libres (1928), 84, pp. 95-184.
- _____, Le Couple, en Théâtre: Le Voyageur - Le Couple - Café-Tabac, Paris, Albin Michel, s.a., pp. 75-228.
- ANTOINE, André-Paul, "L'Ennemie, comédie en trois actes et huit tableaux", La Petite Illustration (29-VI-1929), 436 (théâtre, 233).
- AUGIER, Emile, L'Aventurière, Paris, Michel Lévy Frères, 1857.
- _____, Le Gendre de Monsieur Poirier, notice et notes par Oscar Grojean, Bruxelles, Labor, s.a.

- _____, Emilio y Julio SANDEAU, La felicidad de Antonieta, comedia en tres actos, adaptación de G. Martínez Sierra, Madrid, Estrella, 1919.
- [BARRE, Albert y Henri KEROUL], La conquista de Pardillo, vodevil en tres actos, adaptación española de Carlos de Larra y Francisco Lozano, música de los maestros Fuentes y Camarero, Madrid, Imprenta de la Correspondencia Militar, 1921.
- BARZINI, Luigi y Arnaldo FRACCAROLI, Quello che non t'aspetti, commedia in tre atti, Milano-Roma, Mondadori, 1922.
- BATAILLE, Henry, "Le Scandale, pièce en quatre actes", L'Illustration théâtrale (9-X-1909), 125.
- _____, "L'Enfant d'amour, pièce en quatre actes", L'Illustration théâtrale (13-V-1911), 180.
- _____, "Les Soeurs d'amour, pièce en quatre actes", La Petite Illustration théâtrale (2-VIII-1919), 5 (nouvelle série).
- _____, "La Tendresse, pièce en trois actes", La Petite Illustration (9-VII-1921), 55 (théâtre, 45).
- _____, "La ternura, comedia dramática en tres actos, traducción de Federico Oliván y Francisco Marroquín", El Teatro Moderno, V (25-V-1929), 196.
- BENELLI, Sem, La cena delle beffe, poema drammatico in quattro atti, Milano, Fratelli Treves, 1910.

- BERNARD, Jean-Jacques, "Le Feu qui reprend mal, pièce en trois actes", La Petite Illustration (6-VIII-1921), 59 (théâtre, 47).
- _____, "Martine, pièce en cinq tableaux", La France Dramatique, Paris, Stock, 1923.
- BERNSTEIN, Henry, "Samson, pièce en quatre actes", L'Illustration théâtrale (29-II-1908), 83.
- _____, "Israël, pièce en trois actes", L'Illustration théâtrale (28-XI-1908), 102.
- _____, "L'Assaut, pièce en trois actes", L'Illustration théâtrale (1-VI-1912), 216.
- _____, Sansón, drama en cuatro actos, adaptado a la escena española por Ramón Caralt, Barcelona, SAE, 1923.
- _____, "La Galerie des glaces, pièce en trois actes", La Petite Illustration (28-III-1925), 236 (théâtre, 138).
- _____, "Félix, pièce en trois actes", Les Oeuvres Libres (1927), 76, pp. 5-108.
- _____, "Le Venin, pièce en trois actes", Les Oeuvres Libres (1928), 85, pp. 5-124.
- _____, "Mélo, pièce en trois actes et douze tableaux", Les Oeuvres Libres (1930), 112, pp. 5-116.
- _____, "Melo (Melodrama), folletín escénico en tres actos, divididos en doce cuadros, traducción del francés por Magda Donato", La Farsa, VIII (15-IX-1934), 366.

- BERR, Georges y Louis VERNEUIL, "Maître Bolbec et son mari," comédie en trois actes", La Petite Illustration (29-X-1927), 191 (théâtre, 135).
- _____ y VERNEUIL, "Mi mujer es un gran hombre, comedia en tres actos, versión castellana de José Juan Cadenas y Enrique F. Gutiérrez-Roig", La Farsa, I (8-X-1927), 2.
- _____ y VERNEUIL, en colaboración con J. J. Cadenas y E. F. Gutiérrez Roig [sic], "Mi hermana Genoveva, comedia en tres actos", La Farsa, II (1-XII-1928), 65.
- _____ y Louis VERNEUIL, "Ma Soeur et moi, comédie en trois actes", Les Oeuvres Libres (1931), 115, pp. 115-240.
- BONTEMPELLI, Massimo, "Nostra Dea, commedia storica, en Nostra Dea e altre commedie, a cura di Alessandro Tintorri, Torino, Einaudi, 1989, pp. 89-169.
- BOURDET, Edouard, "La Prisonnière, comédie en trois actes", Les Oeuvres Libres (1926), 60, pp. 5-116.
- _____, "Vient de paraître, comédie en quatre actes", La Petite Illustration (2-VI-1928), 384 (théâtre, 209).
- _____, "La prisionera, comedia en tres actos, versión castellana de Cadenas y Gutiérrez Roig", La Farsa, III (15-VI-1929), 91.
- BRACCO, Roberto, "Il piccolo santo, dramma in cinque atti, ed. by Vincent Luciani, New York, S. F. Vanni, 1961.
- BRIEUX, Eugène, "Blanchette, comédie en trois actes", en Théâtre complet, I, pp. 103-255.

- CAPUANA, Luigi, "Pasa el lobo, drama de costumbres sicilianas en tres actos, versión castellana de Luís Gabaldón y Enrique F. Gutiérrez-Roig", La Novela Teatral, IX (9-III-1924), 381.
- _____, Malia, en Teatro dialettale siciliano, a cura di Pietro Mazzamuto, Catania, Niccolò Giannota, 1974, pp. 79-144.
- CHIARELLI, Luis, La maschera e il volto, grottesco in tre atti, Milano, Fratelli Treves, 1920.
- _____, "La máscara y el rostro, farsa grotesca en tres actos, versión de Antonio F. Lepina y Enrique Tedeschi", Comedias, II (8-V-1926), 12, pp. 29-88.
- _____, "La divina ficción, comedia en tres actos y en prosa, traducida y adaptada por F. Gómez Hidalgo (Francisco de Toledo)", El Teatro Moderno, VI (17-V-1930), 247.
- _____, Fuochi d'artificio, commedia in tre atti, en La maschera e il volto e altri drammi rappresentati (1916-1928), a cura di Giancarlo Sammartano, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 255-317.
- Los claveles rojos, opereta en tres actos, música del maestro Cusina [sic], adaptación de José Juan Cadenas, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1923.
- COCTEAU, Jean, "Orfeo, tragedia en un acto y un intervalo, [traducción de Corpus Barga]", Revista de Occidente, XV (febrero, 1927), 44, pp. 171-199, y XV (marzo, 1927), 45, pp. 347-378.

- _____, The Human Voice, translated by Carl Wildman, London, Vision Pres Ltd., 1951, pp. 49-87.
- _____, Orphée: The Play and the Film, ed. by Edward Freeman, London, Bristol Classical Press, 1992, pp. 1-43.
- CROMMELYNCK, Fernand, El estupendo cornudo, farsa en tres actos, traducción de Augusto D'Halmar y Antonio Espina, Madrid, Revista de Occidente, 1925.
- _____, Le Cocu magnifique, farce en trois actes, préface de Jean Duvignaud, lecture de Paul Emond, Bruxelles, Labor, 1987.
- CUREL, François de, "L'Ivresse du sage", comédie en trois actes", La Petite Illustration (23-XII-1922), 126 (nouvelle série, 83).
- D'ANNUNZIO, Gabriele, La fiaccola sotto il moggio, tragedia, a cura di Guido Davico Bonino, Milano, Mondadori, 1988.
- _____, La figlia di Iorio, tragedia pastorale in tre atti, introduzione di Eurialo DE Michelis, Milano, Mondadori, 1991.
- _____, Tragedie, sogni e misteri, pr. de Renato Simoni, Milano, Mondadori, 1949.
- DANTAS, Júlio, A Ceia dos Cardeaes [sic], peça em um acto, em verso, Lisboa, Tavares Cardoso e Irmao, 1902.
- _____, A Severa, peça em quatro actos, Lisboa, Livraria Editora Viuva Tavares Cardoso, 1904.
- _____, Sóror Mariana, peça em um acto, Lisboa-Rio de Janeiro, Portugal-Brasil Limitada, s.a.

- _____, "La cena de los cardenales, comedia en un acto, traducción de Francisco Villaespesa", La Novela Teatral, IX (16-III-1924), 382.
- DEVAL, Jacques, "Mademoiselle, comédie en trois actes", La Petite Illustration (24-IX-1932), 595 (théâtre, 306).
- _____, "Tovaritch, pièce en quatre actes", La Petite Illustration (29-XII-1934), 704.
- DI GIACOMO, Salvatore, Assunta Spina, a cura di Andrea Bisicchia, Milano, Mursia, 1986.
- GANTILLON, Simon, "Maya, spectacle en un prologue, neuf tableaux et un épilogue", Masques: Cahiers d'Art Dramatique (1927), 5.
- _____, "Maya, espectáculo en un prólogo, nueve cuadros y un epílogo, traducción de Azorín", La Farsa, IV (15-II-1930), 127.
- GERALDY, Paul, "Aimer, pièce en trois actes", La Petite Illustration (24-XII-1921), 77 (théâtre, 56).
- _____ y Robert SPITZER, "Si je voulais..., comédie en trois actes", La Petite Illustration (26-VII-1924), 204 (théâtre, 124).
- GERBIDON, Marcel, y Paul ARMONT, Souris d'hôtel, comédie en quatre actes, Paris, Librairie Théâtrale, 1927.
- GHEON, Henri, La Farce du pendu dépendu, Paris, Société Littéraire de France, 1920.

- GIRAUDOUX, Jean, "Siegfried, pieza en cuatro actos, versión de Enrique Díez-Canedo", La Farsa, IV (30-XI-1930), 167.
- _____, Amphitryon 38, comédie en trois actes, en Théâtre complet, ed. publiée sous la direction de Jacques Body, Paris, Gallimard, 1982, pp. 113-195.
- _____, Siegfried, en Siegfried et le Limousin suivi de Siegfried, ed. de Jacques Body, Paris, Le Livre de Poche, 1991, pp. 283-389.
- GOLDONI, Carlo, La vedova scaltra, commedia in tre atti, en La donna di garbo - La vedova scaltra - La putta onorata, a cura di Gastone Geron, Milano, Mursia, 1984, pp. 115-199.
- GUILLEN, Pascual, Manuel CARBALLEDA y BAERLAM [sic], "Veinte mil leguas de viaje submarino, fantasía en cuatro capítulos, distribuidos en quince cuadros, inspirada en el pensamiento de la célebre novela de Julio Verne que lleva el mismo título, ilustraciones musicales del maestro Ubeda", Comedias, III (14-I-1928), 100.
- GUITRY, Sacha, "L'Illusioniste, comédie en un prologue et trois actes", Les Oeuvres Libres (1922), 13, pp. 5-67.
- _____, "La Jalousie, comédie en trois actes", La Petite Illustration (28-VII-1934), 684 (théâtre, 351).
- HENNEQUIN, Maurice, Marcel GUILLEMAUD y Henry de GORSSE, Chouquette et son as, vaudeville en trois actes, Paris, Librairie Théâtrale Georges Ondet, 1923.

- HUGO, Victor, Hernani, drame, en Théâtre: Amy Robsart - Marion de Lorme - Hernani - Le Roi s'amuse, ed. de Raymond Pouilliant, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, pp. 311-440.
- _____, Le Roi s'amuse, drame, en id., pp. 441-572.
- HUGO, Victor, Marie Tudor, en Théâtre: Lucrece Borgia - Marie Tudor - Angelo, tyran de Padoue - Ruy Blas, ed. de Raymond Pouilliant, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, pp. 153-272.
- JOSSET, André, Elizabeth, la femme sans homme, pièce en deux parties (cinq tableaux), Paris, Fasquelle, 1936.
- _____ y José Juan CADENAS [sic], "Elizabeth, la mujer sin hombre, obra dramática en dos partes y cinco cuadros", La Farsa, X (27-VI-1936), 458.
- JOYET, E., El gallo, vodevil en dos actos, divididos en ocho cuadros, arreglo y cantables de Francisco Lozano, Enrique Arroyo y Francisco de Torres, música del maestro Francisco Alonso, Madrid, Gráfica Literaria, s.a.
- LAGE, Francisco y Joao Corrêa d'Oliveira, Os lobos, tragédia rústica em tres actos, Porto, Companhia Portuguesa Editora, 1922.
- LENORMAND, H.-R., Les Ratés, pièce en quatorze tableaux, en Théâtre complet, I, Paris, G. Crès et Cie., 1921, pp. 1-143.
- _____, "Asia, tragedia en tres actos, traducida al castellano por Arturo Mori", La Farsa, VII (8-IV-1933), 291.

- _____, Asie, pièce en trois actes et dix tableaux, en Théâtre complet, IX, Paris, Albin Michel, 1938, pp. 5-147.
- LOPEZ, Sabatino, Parodi e C., commedia in tre atti, Milano, Fratelli Treves, 1925.
- _____, "Parodi y C.ª, comedia en tres actos, traducida del italiano y adaptada por Luis Linares Becerra y Enrique Tedeschi", El Teatro Moderno, V (12-I-1929), 177.
- _____, La signora Rosa e Sole d'ottobre, a cura di Guido Lopez, Milano, Rizzoli, 1960, pp. 19-95.
- MACHADO, D. Manuel y D. Antonio, y D. Francisco VILLAESPESA, "Hernani, versión y arreglo a la escena española", La Farsa, II (23-VI-1928), 42.
- MAETERLINCK, Maurice, "El alcalde de Stilmonde, drama en tres actos, traducción de Gómez Carrillo", Cosmópolis, I (febrero, 1919), 2, pp. 268-284; I (marzo, 1919), 3, pp. 392-406, y I (abril, 1919), 4, pp. 604-616.
- _____, Le Bourgmestre de Stilmonde, drame en trois actes, en Le Bourgmestre de Stilmonde suivi de Le Sel de la vie, Paris, Fasquelle, 1920, pp. 1-142.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, Teatro, a cura di Giovanni Calendoli, Roma, Vito Bianci, 1960.
- MARTINEZ OLMEDILLA, Augusto, "Amor de reina (María Tudor, de Víctor Hugo)", Los Contemporáneos, XII (14-X-1920), 612.
- _____, y Enrique TEDESCHI, "Una madre", Los Contemporáneos, XIII (22-XII-1921), 674.

- MERIMEE, Prosper, Le Carrosse du Saint-Sacrement, saynète, en Théâtre de Clara Gazul suivi de La Famille de Carvajal, chronologie et préface par Pierre Salomon, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, pp. 287-319.
- MOLIERE, Théâtre complet, ed. de Robert Jouanny, Paris, Garnier, 1962.
- MUSSET, Alfred de, Comédies et proverbes, texte établi et présenté par Pierre Gastinel, Paris, Les Belles Lettres, 1952-1957.
- _____, A quoi rêvent les jeunes filles?, en Théâtre, I, ed. de Yves Florenne, pr. de René Clair, Paris, Le Livre de Poche, 1964, pp. 157-190.
- NANCEY y RIOUX, "¡Que no lo sepa Fernanda!", vodevil en tres actos, adaptación castellana de Enrique F. Gutiérrez-Roig y Luis de los Ríos", La Novela Teatral (17-IX-1922), 304.
- NATANSON, Jacques, "Le Greluchon délicat, comédie en trois actes", Les Oeuvres Libres 1926), 61, pp. 83-192.
- _____, "Je t'attendais, comédie en trois actes et quatre tableaux", La Petite Illustration (28-XII-1929), 460 (théâtre, 247).
- NICCODEMI, Dario, "La maestrilla, comedia en tres actos, versión castellana de A. Fernández Lepina y Enrique Tedeschi", Los Contemporáneos, XI (25-IX-1919) 560.
- _____, La volaja, commedia in tre atti, Milano, Fratelli Treves, 1920.

- _____, L'alba, il giorno, la notte, commedia in tre atti, Milano, Fratelli Treves, 1921.
- _____, La maestrina, commedia in tre atti, Milano, Fratelli Treves, 1921.
- _____, Acidalia, commedia in tre atti, Milano, Fratelli Treves, 1922.
- _____, "El alba, el día, la noche, comedia en tres actos, adaptación castellana de Antonio F. Lepina y Enrique Tedeschi", La Novela Teatral, IX (14-IX-1924), 408.
- _____, L'ombra, commedia in tre atti, Milano, Fratelli Treves, 1925.
- _____, La casa segreta, commedia in tre atti, Milano, Fratelli Treves, 1925.
- _____, "La sombra, drama en tres actos, en prosa", La Farsa, IV (16-VIII-1930), 153.
- OBEY, André, Le Viol de Lucrece, pièce en quatre actes, en Théâtre, I, Paris, Gallimard, 1948, pp. 119-193.
- OTEYZA, Luis de, y Manuel MACHADO, "El aguilucho, drama en cinco actos, en verso, traducción de L'Aiglon de Edmond Rostand", La Farsa, VI (4-VI-1932), 247.
- PAGNOL, Marcel y Paul NIVOIX, "Les Marchands de Gloire, pièce en quatre actes et un prologue", La Petite Illustration (6-II-1926), 274 (théâtre, 157).
- _____, "Jazz, pièce en quatre actes", La Petite Illustration (2-IV-1927), 327.

- _____, y NIVOIX, "Los mercaderes de la gloria", comedia en cuatro actos y un prólogo, adaptación de José María Candelero", Talía, VI (1945), 64.
- _____, Topaze, pièce en quatre actes, ed. by David Coward, Hong-Kong, Nelson, 1990.
- PASO, Antonio y Emilio SAEZ, La "miss" más "miss", vodevil en tres actos, divididos en cinco cuadros, original de André Nounery-Eon [sic] y René Pujol, adaptado a la escena española, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1934.
- PELLERIN, Jean-Victor, "Têtes de rechange, spectacle en trois parties", Masques: Cahiers d'Art Dramatique (1926), 2.
- PIRANDELLO, Luigi, L'uomo, la bestia e la virtù, apologo in tre atti, Firenze, R. Bemporad e Figlio, 1922.
- _____, La signora Morli, una e due, Firenze, R. Bemporad e Figlio, 1922.
- _____, Vestire gli ignudi, commedia in tre atti, Firenze, R. Bemporad e Figlio, 1923.
- _____, Ciascuno a suo modo, Firenze, R. Bemporad e Figlio, 1924.
- _____, All'uscita, mistero profano, en Maschere nude, I, a cura di Alessandro D'Amico, Milano, Mondadori, 1986, pp. 241-254.
- _____, Così è (se vi pare), parabola in tre atti, en id., pp. 435-309.
- _____, Pensaci, Giaocchino!, en id., pp. 273-338.

- _____, Il piacere dell'onestà, en id., pp. 551-616.
- _____, La ragione degli altri, commedia in tre atti, en id., pp. 158-232.
- PORTO-RICHE, Georges de, "Amoureuse, comédie en trois actes", L'Illustration théâtrale (4-VII-1908), 93.
- _____, "Le Vieil Homme, pièce en cinq actes", L'Illustration théâtrale (21-I-1911 y 28-I-1911), 170-171.
- RACINE, Jean, Phèdre, tragédie, en Théâtre complet, ed. de J. Morel y A. Viala, Paris, Garnier, 1980, pp. 577-686.
- RATTI, Federico Valerio, Giuda, tragedia in tre atti, Milano, Fratelli Treves, 1929.
- RAYNAL, Paul, "Le Maître de son coeur, comédie en trois actes", La Petite Illustration (7-VIII-1920), 24.
- ROLLAND, Romain, Théâtre de la Revolution: Le 14 Juillet, Danton, Les Loups, Paris, P. Ollendorff, 1920.
- ROMAINS, Jules, Knock ou Le triomphe de la Médecine, trois actes, Paris, Gallimard, 1924.
- _____, "Jean le Maufranc, mystère en cinq actes et neuf tableaux", L'Illustration Théâtrale, (12-II-1927), 320 (théâtre, 177).
- ROMERO, Federico, y Guillermo FERNANDEZ-SHAW, "La Morería, zarzuela en tres actos y en verso, basada en la obra de Julio Dantas A Severa", La Farsa, II (26-V-1928), 38.
- ROSTAND, Edmond, L'Aiglon, drame en six actes, en vers, éd. de Patrick Besnier, Paris, Gallimard, 1986.

- RUTEBEUF, Le Miracle de Théophile, éd. de Jean Dufournet, Paris, Garnier-Flammarion, 1987.
- SAINT-GEORGES DE BOUHELIER, Le Carnaval des enfants, pièce en trois actes, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1911.
- SAN JOSE, Diego y Enrique REOYO, "La tragedia del bufón, drama en cuatro actos, escrito en verso sobre el pensamiento del de Víctor Hugo Le roi s'amuse", Los Contemporáneos, XIII (28-IV-1921), 640.
- SARDOU, Victorien, Les Femmes fortes, comédie en trois actes, Paris, Michel Lévy Frères, 1861.
- _____, "Las superhembras, comedia en tres actos, versión castellana de Enrique F. Gutiérrez-Roig y Luis de los Ríos", La Novela Teatral, VIII (15-IV-1923), 334.
- SARMENT, Jean, "Le Pêcheur d'ombres", La Petite Illustration (4-VI-1921), 50 (théâtre, 42).
- _____, "Madelon, comédie en quatre actes", La Petite Illustration (2-V-1925), 240 (théâtre, 140).
- _____, "Les plus beaux yeux du monde, comédie en trois actes", La Petite Illustration (23-I-1926), 272 (théâtre, 155).
- SELVAGEM, Carlos, Ninho d'águías, Porto, Renascença Portuguesa, 1920.
- SIMONI, Renato, Congedo, commedia in tre atti, Milano, Baldini e Castoldi, 1912.

- VEBER, Pierre, y Henry de GORSSE, Un Réveillon au Père-Lachaise, pièce en trois petits actes, Paris, Librairie Théâtrale Georges Ondet, 1921.

- VERNEUIL, Louis, "El amante de madame Vidal", comedia en tres actos, versión al castellano de Enrique Fernández Sad", La Farsa, IV (23-XI-1930), 170.

- _____, "L'Amant de madame Vidal", comédie en trois actes", La Petite Illustration (20-IV-1935), 720.